LAROUSSE

西方视觉艺术史

当代艺术

法国拉鲁斯出版公司授权出版

【法】让-路易·普拉代尔／著

董强　姜丹丹／译

L'ART CONTEMPORAIN

吉林美术出版社

1500

年间的西方视觉艺术史……

西方视觉艺术史

现代艺术

[法] 埃蒂娜·贝尔纳/著
黄正平/译
董　强/校译

LAROUSSE
吉林美术出版社

© LAROUSSE/HER 1999
简体中文版授予吉林美术出版社出版发行
吉林省版权局版权登记号：07－2001－589

图书在版编目(CIP)数据

西方视觉艺术史／董强等译．－长春：吉林美术出版社，2002.7
ISBN 7－5386－1286－6

Ⅰ.西... Ⅱ.董... Ⅲ.美术史－西方国家 Ⅳ.J110.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第030464号

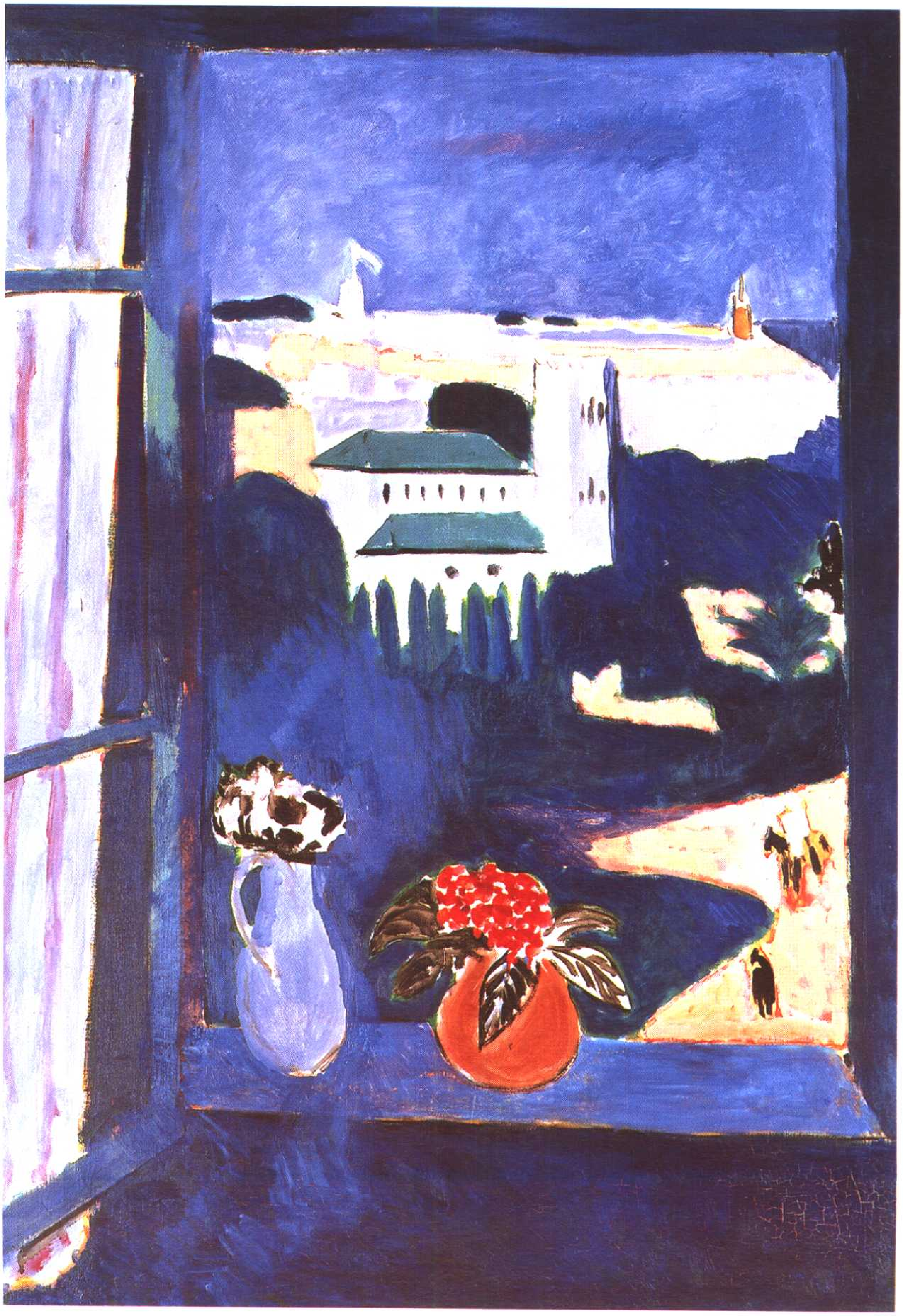
西方视觉艺术史

现代艺术(L'ART MODERNE)

原　　著／埃蒂娜·贝尔纳(Edina Bernard)
译　　文／黄正平
校　　译／董　强
出版发行／吉林美术出版社(长春市人民大街124号)
责任编辑／华　鹏　胡春辉　李　丹
特约编辑／潘宏艳
封面设计／张亚力
装帧设计／朱　循　李　彤
技术编辑／赵岫山
印　　刷／深圳现代彩印有限公司
出版日期／2002年7月　第1版第1次印刷
开　　本／889×1194mm　1/32
印　　张／31.5 印张／套(4.5 印张／册)
印　　数／1－4,100 套
书　　号／ISBN7－5386－1286－6/J·993
定　　价／245.00 元／套(35.00 元／册)

西方视觉艺术史

现代艺术





目　录

前言 6

色彩革命 10

后印象主义(P10)　皮埃尔·博纳尔：一种风格的独特性(P12)
野兽主义(P14)　表现主义(P19)　纯朴派画家(P25)
巴黎画派(P28)　形式演变趋势(P33)
● *爱德华·蒙克(P21)*

形式革命 37

主体主义(P37)　旋涡主义(P50)　未来主义(P51)
俄国先峰派(P55)
● *毕加索(P41—43)*　● *卡西米尔·马列维奇*(P57)

抽象派诞生 70

"蓝色骑士"派(P70)　包豪斯学院(P74)
新造型主义(P77)
● *瓦西里·康定斯基(P75)*

潜意识的种种变形 84

达达主义：穿越镜子(P84)　梅兹派(P87)
超现实主义：痉挛的美(P90)
● *乔治·德·基里科(P89)*　● *勒内·马格里特(P91)*
● *萨尔瓦多·达利(P96—97)*

一个"形式实验室" 98

抽象：持续与变化(P98)　国际风格(P107)
● *亨利·马蒂斯(P100—101)*　● *俄耳甫斯主义(P102)*
● *费尔南·莱热(P104)*

危机 114

回归秩序(P115)　魔幻现实主义(P120)
新客观主义(P122)
● *拉丁美洲(P118—119)*　● *新客观主义的两位画家(P127)*

第二次世界大战 129

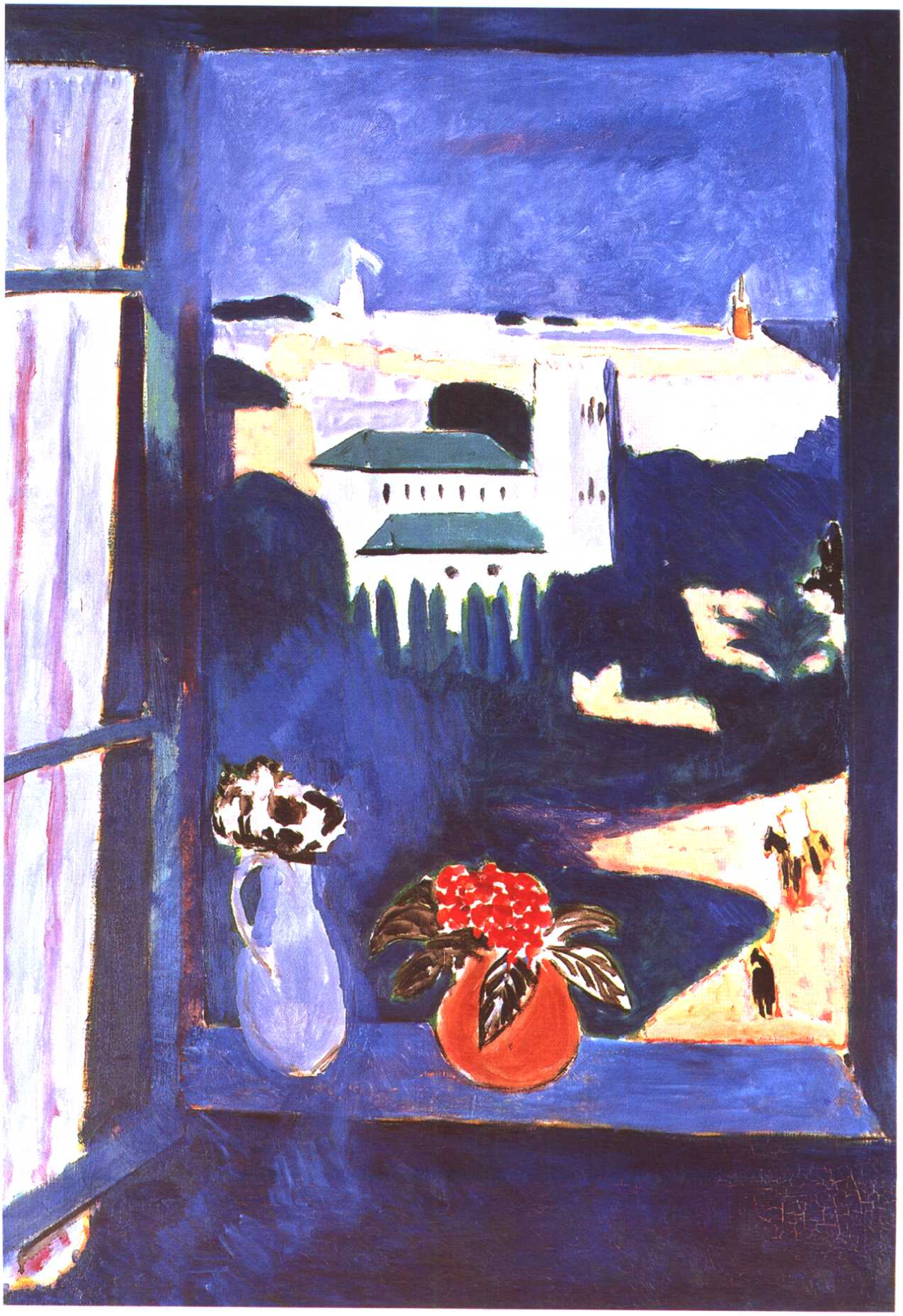
大事年表 135

参考书目 140

图片版权 141

西方视觉艺术史

现代艺术





西方视觉艺术史

现代艺术

[法] 埃蒂娜·贝尔纳/著
黄正平/译
董　强/校译

LAROUSSE
吉林美术出版社

作者简介

埃蒂娜·贝尔纳(Ecina Bernard)，当代艺术史专家，著有*《法国现代艺术精华》*评论集(伯尔达出版社1991年出版)。她参与了*《小罗伯特词典》*(1994年版)、*《专用名大词典》*以及多种目录的编撰。她在一些艺术和建筑的专业杂志上发表过许多文章。

第1页：
亨利·马蒂斯(Henri Matisse)
《窗外唐吉尔之景》
(1912年，普希金博物馆，莫斯科)。
摄影：©Artephot/plassart/T.©Succession H.Matisse.

第2页：
胡安·格里斯(Juan Gris)
《象棋》
(1915年，艺术学院，芝加哥)。
摄影：©H.Josse.©Photeb/T.©ADAGD,Paris,1999

目 录

前言 6

色彩革命 10

后印象主义(P1C)　皮埃尔·博纳尔：一种风格的独特性(P12)
野兽主义(P14)　表现主义(P19)　纯朴派画家(P25)
巴黎画派(P28)　形式演变趋势(P33)
● *爱德华·蒙克(P21)*

形式革命 37

主体主义(P37)　旋涡主义(P50)　未来主义(P51)
俄国先峰派(P55)
● *毕加索(P41—43)*　● *卡西米尔·马列维奇*(P57)

抽象派诞生 70

"蓝色骑士"派(P70)　包豪斯学院(P74)
新造型主义(P77)
● *瓦西里·康定斯基(P75)*

潜意识的种种变形 84

达达主义：穿越镜子(P84)　梅兹派(P87)
超现实主义：痉挛的美(P90)
● *乔治·德·基里科(P89)*　● *勒内·马格里特(P91)*
● *萨尔瓦多·达利(P96—97)*

一个"形式实验室" 98

抽象：持续与变化(P98)　国际风格(P107)
● *亨利·马蒂斯(P100—101)*　● *俄耳甫斯主义(P102)*
● *费尔南·莱热(P104)*

危机 114

回归秩序(P115)　魔幻现实主义(P120)
新客观主义(P122)
● *拉丁美洲(P118—119)*　● *新客观主义的两位画家(P127)*

第二次世界大战 129

大事年表 135

参考书目 140

图片版权 141

前　言

20世纪初大规模艺术流派的产生、发展主要集中在欧洲，特别是法国——一个相对繁荣的债权国，其坚挺的货币成为当时国际市场的参照。在1905年的秋季沙龙展上，野兽派画家的作品成为一件“丑闻”，但他们打破了学院派艺术的清规戒律。保罗·塞尚(Paul Cézanne)死于1906年，他留下了一笔对整个20世纪艺术产生重大影响的遗产。一场与几个世纪以来形成的传统秩序决裂的美学革命正在酝酿产生。但在形式革新上，象征主义与印象主义已先行一步，而且这场革命的真正源泉远至18世纪，因为该世纪在艺术作品的产生中引入了艺术家的个人感受。

绘画领域的这些变化，特别是对艺术作品创作限制的怀疑，反映了社会的不确定、人口的大量增长以及科学上的革命发现——爱因斯坦于1905年创立的相对论改变了人类在宇宙中的位置和人对时空的感知。到了40年代，又有了应用核物理学。尼采哲学、柏格森直觉论和精神分析学的相继出现则开拓了关于人类意识的新的认识领域。

以苏联为代表的社会主义制度的产生，早在17世纪艺术中开始出现的尚处于个体层次上的无神论被集体性地确认，意识形态(或者极右，或者极左)的极大发展打破了知识分子的保守态度，时代呼唤着他们的参与。整个社会既放纵又生活艰难。博物馆、文化机构的大量增加及艺术品价值的过度商业化都是20世纪下半叶才有的事。

摄影、电影、电视等工业艺术的出现排挤了某些艺术形式(例如学院派人物写生，安格尔成为这方面的最后的代表人物)，同时还引发了“艺术臣服于科学”、“艺术与科学是对手吗？”等辩论。但这也造成了不同艺术领域的外延扩展：画家们从事于诗歌、雕塑、戏剧，甚至建筑的创作，形成了所谓的“绘画建筑”。他们的想像力还受到运输、航空、电话等新的技术方式的激发。这些方式改善了由19世纪大规模工业所带来的某些令人窒息的不利方面。

被贴上各种“主义”标签的艺术流派经历了前所未有的、无休止的分裂，这反映了不同思潮的活跃与严谨。这些思潮或者表现为对平面与色彩的强化及重构，以求保留它们继续存在下去；或者相反地表现为对形式的解构与紧缩，承认形式已走上了死胡同，但两者都是以自己的方式来与学院式和装饰性艺术的平淡无奇做斗争。在一种现象学的或者是存在主义的氛围世界里，这些艺术作品通过现象学角度或存在主

保罗·塞尚

(Paul Cézanne)

《由卢浮所见的圣维克多山》

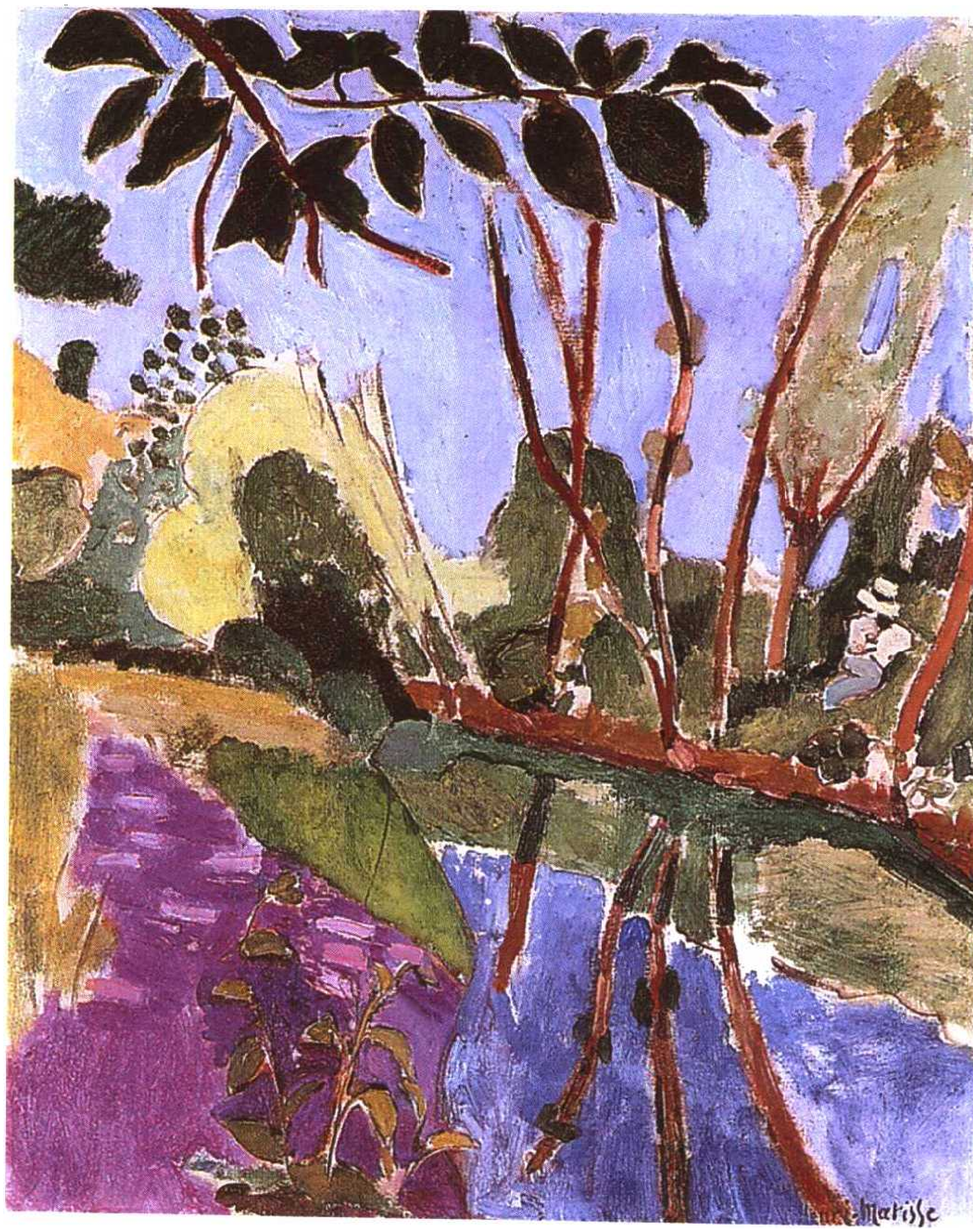
(1902—1906年，艺术馆，苏黎世)。从1885年起，塞尚多次以圣维克多山(靠近艾克斯)为题材，这是他对风景画和空间幻觉进行研究达到的顶峰。塞尚运用一种复杂的色调笔触细微变化系统，排除了均匀色彩和明显的勾勒，也即排除了物像的轮廓，为整个现代艺术定下了基调。



义角度强调或隐去那些表示断层的符号。战争有史以来第一次是在全世界范围进行的，再加上西班牙战争，使艺术家付出了沉重的代价，从而在主体感受中出现了一种无法医治的创伤主义。在这个挣脱束缚、充满骚动的时代(随之而来的是一个低潮时代)，与美学革命并行的是风气的变化。这些变化导致了知识分子和艺术家或者积极参与、或者消极解脱，也促进了欧洲、美国与南美之间的交流，因而有了"集体意识"的概念。殖民扩张主义也使文化兴趣朝着中东、非洲和远东转移，非洲、日本艺术对西方艺术的影响将是极其重要的。

20世纪艺术的基本特点就是表现的危机，它的初因在于对某种冲突的调和企图。这种冲突发生在由精神分析法揭示的人的冲动与艺术一直以来都服从的某种合理性之间。超现实主义表现的是受到本能控制的人，而不再仅仅是作为理性的人。抽象艺术如同诗歌一样，是建立在一种符号语言之上的，这种符号语言只有在某些史前的文化中，或者在一些特定的历史时期(文明已发展到了尽头，受到了威胁，开始以晦涩性、封闭性来保护自己)才能找到相应的对称物。这是对非理性、对回归到原始精神状态必要性及对抽象艺术严整性的思考，它证明了从古希腊以来就有的，但从18世纪起一直消声匿迹的介于理想主义与自然主义之间的争论并没有完全停息。

尽管从年表上看，保罗·塞尚属于19世纪(1839—1906



亨利·马蒂斯
(Henri Matisse)
《陡峭的河岸》
(1907年，艺术博物馆，巴塞尔)。马蒂斯的这幅风景画体现了野兽派风格，夸张的色彩完全不顾实时实地的现实色调，对角线加强了动感，而水中的倒影效果则加强了对角线构图。

年)，但他是20世纪美学革命的源泉之一，特别是表现在肖像、静物以及风景画中。他处理绘画就如同处理语言、处理代数一样，把它当做一个产生新的世界观的实验领域。这与传统的固定的观点相反，而与以后爱因斯坦确立的全新观念相近。

渐渐地，塞尚从截然的轮廓限定和明暗对比方法中解脱出来，致力于开创一种“由色彩组成的空间”。他在1872年和1873年两次与毕沙罗在瓦兹河畔奥弗尔城一起工作时，深入领会了莫奈的艺术教义。但他抛弃了分色主义(19世纪末的新印象画派)，致力于分析体积、平面与透视。这种分析建立在一种抽象思考的基础上，而不再仅仅是对主题的服从。

面对光线变化不定的北方，他更喜欢光线比较稳定的南方。他以他妻子为模特，完成了许多正面端坐的肖像画，其中有一些肖像画每张需要她摆一百多次姿势，还有六幅为园

丁瓦利埃画的肖像，有着近乎水彩画的透明效果，非常精彩。这些画通过把一些形状解构成碎片的方法表现观察者视觉的变化。但与立体主义相反，这些形状建立在一种比较隐蔽的结构之上。

在否定由15世纪遗传下来的透视原则的同时，塞尚重新拾起莫里斯·德尼(Maurice Denis)的说法，即一幅画本质上"不过是由众多色彩按一定秩序组合成的平面"，但通过一个更加接近现实的色调变化的复杂系统，以及对截然的轮廓限定和均匀色调的排除，给画作注入一种深层的完整性。

保罗·高更(Paul Gauguin)很欣赏塞尚，但塞尚却蔑视高更。他说："高更不是一个画家，他只是搞了一些中国式的意象。"塞尚指责他的画面上缺少色调的细微变化，因而不得不把色彩进行均匀而又宽泛的并置，并把形象过度强烈地勾勒出来。对于深度问题，塞尚倾向于在色调过渡上寻求解决办法，他强调利用颜料作为材料所具有的内在的品质，这为当代画家开辟了一条新的道路。对他来说，素描与形状紧密相连，色彩决定形状的丰满，靠的是形状、色彩与临界性等多项功能的融合；在此之外，他又加上了他对使色彩同时产生反差的技法的高度把握。这样他就可以随意造成主体效果，靠的是一种在他画笔下的色彩之间出现的"生硬的边界"与"柔和的边界"相互间极为深奥的关系。他主张以由成熟思考带来的敏感性来代替所谓的即兴创作和经验主义。

在他生命的最后期间，塞尚说他的研究还只处于开端阶段，他希望其他的画家能继续他的事业，从而形成一个完整的表现系统，通过这个系统，现实的力量与真实将被色彩传达出来。尽管他有1895年在安伯瓦斯·佛拉画廊以及1904年秋季沙龙上的展出，但是塞尚的一生仍是在某种孤独中度过的。

在1907年的秋季沙龙上，他的回顾展给他以纪念性的追认，而当时的先锋派——野兽派、立体主义者、亨利·马蒂斯、彼埃尔·博纳尔(Pierre Bonnard)、卡希米尔·马列维奇(Casimir Malevitch)等很快就把他作为参照。20世纪下半叶，大多数抽象派画家，包括约瑟夫·阿尔本(Josef Albers)，继续了塞尚所发起的研究。可以说，直至今天他留下的教益还没有被发掘完。

色彩革命

20世纪初的法国，一代个性鲜明的绘画家和雕塑家以他们大量的作品对19世纪的美学发现既进行了总结，又形成了超越，同时也宣告了以后高度发展的实验先锋派的出现。他们作品所表现出的大胆(尽管是有节制的)，极大震动了当时所有的沙龙展出。例子之一就是1910年苏黎世当局禁止年青姑娘进入在当地举办的瓦罗东的展览会。但与以后出现在表现体系中的断裂相比，这种大胆很快又成了经典。爱德华·维亚尔(Edouard Vuillard，1868—1940年)、费利克斯·瓦罗东(Félix Vallotton,1865—1925年)、路易·瓦尔塔(Louis Valtat，1868—1952年)、保罗·朗松(Paul Ranson，1864—1909年)、皮埃尔·博纳尔(Pierre Bonnard)这些画家以及雕塑家阿里斯蒂德·马约尔(Aristide Maillot)等在朱里安学院相会，并认同由莫里斯·德尼(Maurice Denis，1870—1943年)和保罗·塞律西埃(Paul Sérusier，1865—1927年)创立的纳比团体(Nabis)，尽管他们很快就分别走上了各自独立的创作道路。

后印象主义

后印象主义的形成与这些画家们受到具有天才的预见性的画商(例如安伯瓦兹·沃拉尔)，以及与他们经常来往的诗人和知识分子——纪德、马拉美、莱昂·布鲁姆、克莱蒙



费利克斯·瓦罗东
(Félix Vallotton)
《房舍与芦苇》
(1921年，国家现代艺术博物馆，蓬皮杜中心，巴黎)。瓦洛通作品的开端本来就是现实主义的，他后来吸收调和了纳比派的原则，1918年后又回到现实主义。他作品的力量在于肯定了画面本身的自主地位，把主题缩减为几个主要的平面，运用一种有节制的和有诗意的色彩。瓦洛通对"桥"派画家有重大影响。

莫里斯·郁特里洛
(Maurice Utrillo)
《"狡兔之家"酒馆》
(1910年，国立现代艺术博物馆，巴黎)。这是郁特里洛"白色时期"的一幅作品。他照自己的习惯从自己非常喜爱的一个地方吸取灵感。那是一个位于蒙马特高地上的小酒馆，原来叫"杀手酒馆"，后来，漫画家安德烈·吉尔(André Gill)玩了个文字游戏，画上了一只狡兔，而法语发音"狡兔"听起来像"吉尔在此作画"，故此得名"狡兔之家"。这幅画充分显示了郁特里洛这位终日沉缅于美酒的画家的才华，他成功地在构图中保持了一种平衡感与统一性，违反了古典主义的渐低原则。同是在"狡兔之家"，作家罗朗·多吉莱斯(R.Dorgelès)开了一个现代艺术上最大的玩笑。他让弗雷德的驴子(昵称为"阿里波隆")用尾巴画出了一幅绝妙的抽象画《亚得里亚海上的日落》，在1910年的"独立艺术家沙龙"上展出，获得成功。这一玩笑是现代艺术众多嘲讽中的一个。



梭，还有与瓦罗东来往密切的阿尔弗莱德·雅里(Alfréd Jarry，《尤布王》的作者)等人的激励有关。这些画家尊重某些美学价值，确定了直至第一次世界大战以后的一种风格上的连续性，而置他们所面临着的尖锐残酷的现实、历史暴行以及绘画运动中不断出现的分裂而不顾。

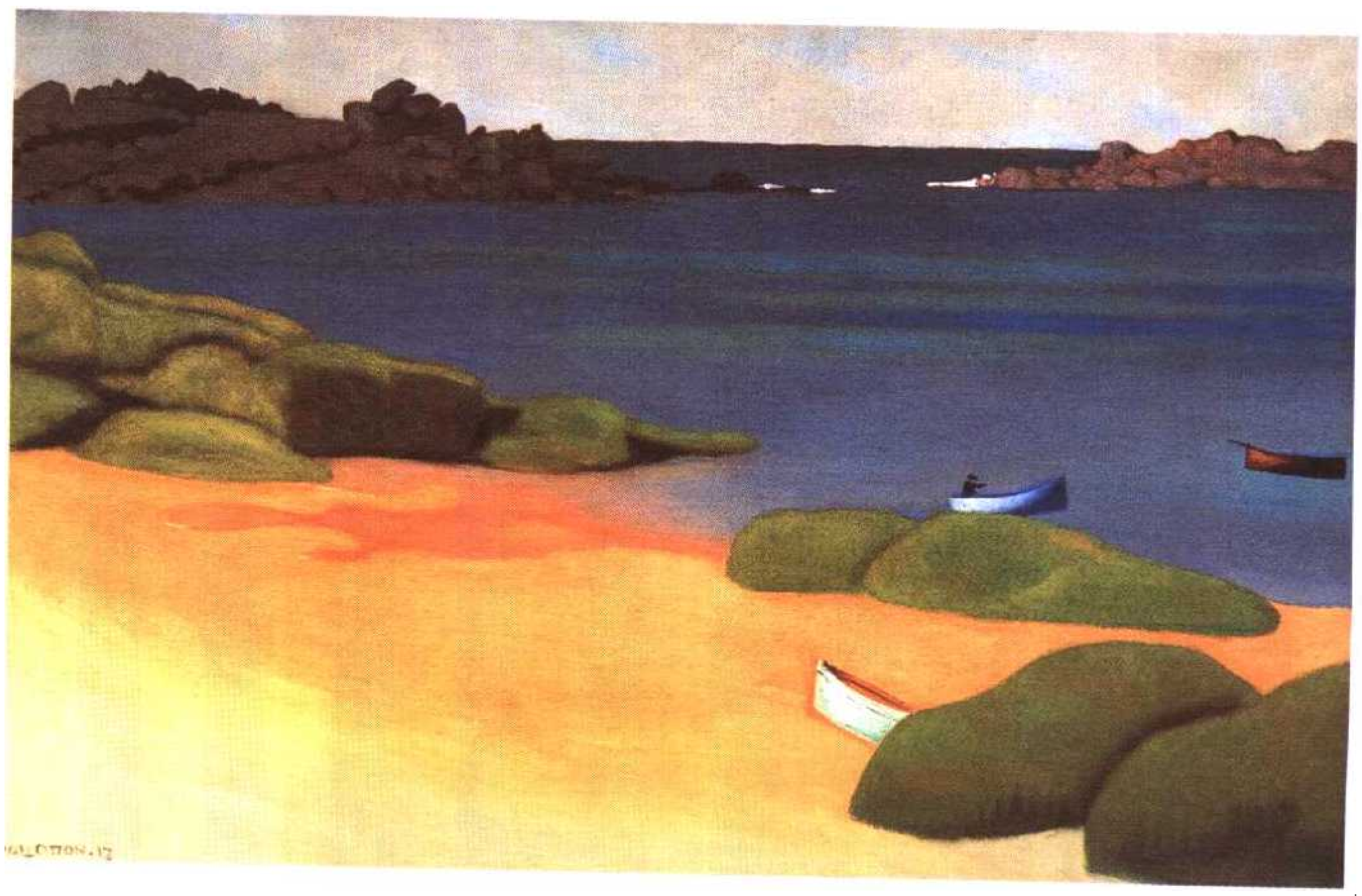
"纳比"(Nabi)一词在希伯来语中表示"先知"的意思，是由诗人亨利·卡扎利斯(H.Cazalis)给这些后印象派画家起的名字。这是因为在拒绝学院主义、自然主义、印象派与点彩派的平淡的真实主义的同时，后印象派画家主张揭示建立在简单的现实视象之外的另一种真实。从塞律西埃(Paul Sérusier)和莫里斯·德尼的教学开始(他们两人自身受凡·高、阿梵桥派——一个19世纪末的画家团体，和保罗·高更的影响很深)，他们强调对画面进行纯粹色彩的均匀色调的处理、取消透视，并运用自身感受去进行艺术创作。他们赞同莫里斯·德尼1890年8月在一篇文章中所作的宣言："必须再次申明，一幅绘画本质上是一个由众多色彩按照一定的秩序排列组合成的平面"，以及扬·威尔卡德(Jan Verkade，高更的学生)的另一个宣言："打倒透视法！墙仅仅是平面，不应被无限延伸的地平线穿透。"

维亚尔、瓦洛通，特别是博纳尔，对凡·高和阿梵桥派画家的绘画作品进行了风格上的重新诠释，摈弃了其中的神

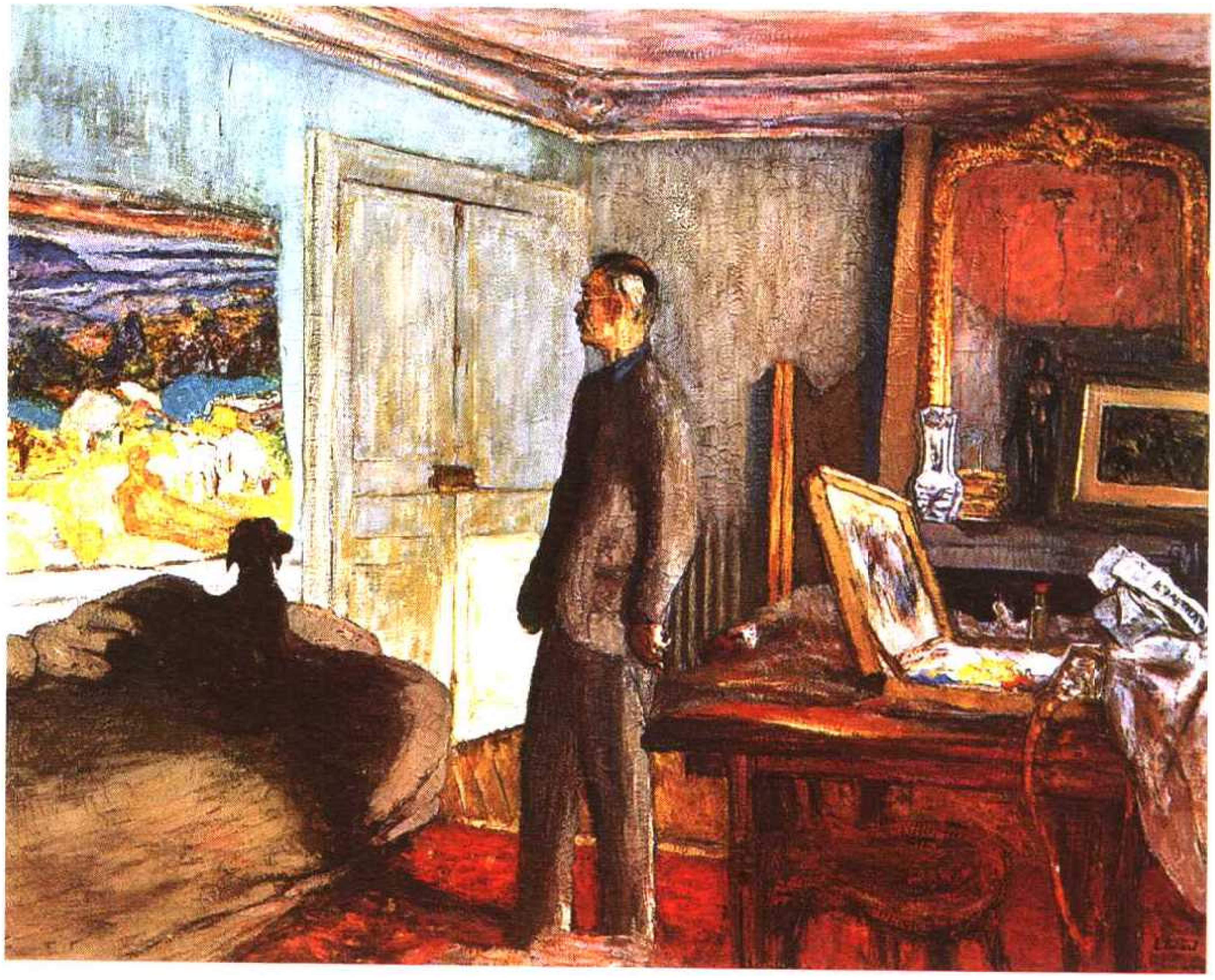
秘主义和享乐主义的内容，并在他们的形式体系中加入了有关对日本传统艺术的思考，后者摒弃表象幻觉化的典型。

第一次世界大战打破了他们的研究冲动。从1918年开始，维亚尔躲进某种学院派风格，但始终与他的忠实朋友博纳尔在一起。瓦尔塔在继续了一段野兽派时期后，孤独地致力于静物画创作。瓦罗东则在苦涩中，在巨大的困境中，看透一切般地通过一些观点十分自由的插图加深他朋友阿尔弗莱德·雅里发起的对政治权利游戏的揭发批判，但他仍继续创作了一些严谨的风景画，显示了他对感觉均衡等一些美学价值的执着。尽管在后来的先锋派运动中，后印象主义显得孤立而且陷于被抹灭的境地，但他们艺术研究中的创新精神从来没有被丢弃过，他们直率而又深刻地对人类最秘密的冲动所做的分析，极大影响了爱德华·蒙克(Edvard Munch，挪威画家、雕刻家)、表现主义画家、新客观派画家和魔幻现实主义画家，甚至超现实主义画家。俄国先锋派以及所有源于抽象派的绘画运动都重新采用他们作品中严格、抽象的布局。而60年代的点彩派画家则醉心于他们花卉装饰中的图案。

在那些对保持他们风格中古典主义成分起重要作用的画家中，最引人注目的是这些名字：阿尔贝·马尔凯(Albert Marguet，1875—1947年)、拉乌尔·杜飞(Raoul Dufy，1877—1953年)、安德烈·迪努瓦耶·德·塞贡扎克(André Dunoyer de Segonzac，1884—1974年)、苏珊·瓦拉东(Suzanne Valadon，1865—1938年)和莫里斯·郁特里洛(Maurice Utrillo，1883—1955年)。



费利克斯·瓦罗东
(Félix Vallotton)
《特雷加斯坦尔锚地》
(1917年，橡树画廊，洛桑)，这是一幅在战争期间画的"景色组合"，画面没有体现人类或动物的生活。当时，瓦洛通已抛弃了纳比风格，摒弃了自然主义的幻觉，而去抓住这一布列塔尼海滨世界特有的诗意与力量。作为普桑的欣赏者，他不再在题材上花工夫，而是根据草图作画。画中有点使人抑郁的形象反映了艺术家面对战争和民众悲惨生活的苦涩。



爱德华·维亚尔
(Édouard Vuillard)
《博纳尔肖像》
(约1930—1935年，小宫博物馆，巴黎)。这是为《博纳尔肖像》(也收藏在小宫博物馆)所作的习作，反映了维亚尔对室内画的爱好以及两个画家之间的深厚友谊。他敏锐地抓住博纳尔正以批评的眼光审视钉在墙上(而不是竖在画架上，这是他的习惯)的自己的一幅作品的那一刻，而他那条注意力集中、神态悠然的小狗，令人想起博纳尔对动物的喜爱。

皮埃尔·博纳尔：一种风格的独特性

皮埃尔·博纳尔的一生和他的作品提供了一种宁静、净澈的幻觉表象。他于1889年加入纳比集团，但很快又远离而去。同时，他又从先前对他起决定作用的高更、印象派画家和象征主义画家的影响中解脱出来，开拓了他个人的创作途径。但这并不影响他一生都在读马拉美的象征主义诗篇。

1890年，博纳尔在巴黎美术学院的一次版画展览中第一次接触到日本传统艺术，它从此以后成为他创作中的一个主要参照。他对日本传统艺术的忠实，使他得到了一个"非常日本化的纳比"的雅号(由莫里斯·德尼所冠予)。这个特点与他对题材的选择有关——女人、自然、花、果实，所有这些脆弱的、容易凋萎的而同时又是永恒的存在物；但更重要的是与他对透视的处理有关，这种处理是建立在他的"双重视角"理论之上的，即水平展开与垂直展开两种轮流交替的视角。

博纳尔的风格是在1895年以后他对艺术理论的思考之中确立的。尽管受到色彩和题材的明显诱惑，他的绘画却是建立在认知和推论原则之上的。这个特点明显地表现在他的《镜子的效果或浴缸》(1909年，私人收藏，温特图尔)以及他的自画像系列中。这些作品充满了复杂的色调上的细微变化变化和丰富的矛盾性，在资产阶级漂亮玩意儿和私密的表象下，能激起人类精神永恒的觉醒。两次世界大战并未改变他的工

皮埃尔·博纳尔
(Pierre Bonnard)
《在船上的西涅克和他的朋友们》
或称*《西涅克之船》*
(1914年开始作画，1924年结束，艺术馆，苏黎世)。在那个时代，博纳尔时常在他的朋友们——画家芒甘、西涅克的陪同下去特罗佩旅行。在那里，他深深受到大海的蓝色波纹的诱惑。按照他自己的习惯，他多次重作此画。1911年至1915年，他经历了一个危机，在被色彩驱使了一阵之后，由于害怕重蹈印象主义软弱的笔触，他决定重新回到线条与构图布局上。他用并置的平面来把握空间，对角线的运用，被画面边缘截断的船，令人想起日本画的构图方式。色调上的大胆(冷色用于光线，暖色用于阴影)要求一种严格的秩序，尤其是这种秩序是倒过来的。



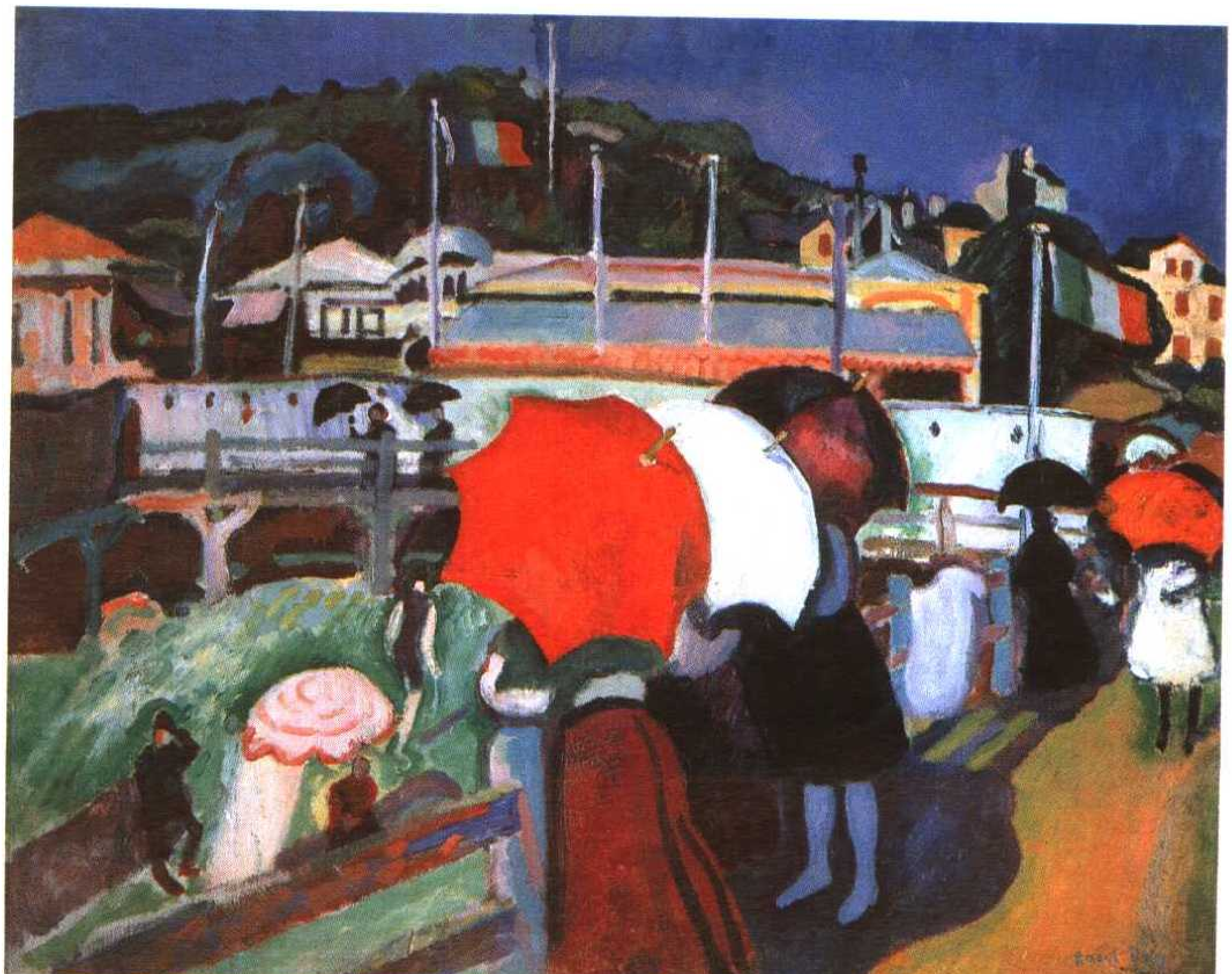
作节奏，却深深触动了他的灵魂。他对表现空间的传统方式提出的疑问，使他在20世纪艺术中始终保持着一种带有根本性的影响力。这种影响力一直触及到俄国先锋派：马列维奇(Maleritch)本人是在受到博纳尔作品的启发下着手创作他的《卖花女郎》的(1904–1905年，俄国博物馆，圣彼得堡)。

博纳尔致力于揭示独立于人类主观自发性视野以外的绘画空间自身的法则，通过对被马拉美称之为“艺术的透视”(他在欣赏马奈作品时做的评价)的确认来赋予绘画平面新的价值，从而宣告了抽象派的诞生。他把这些新的规则不断运用到室内画上，或者色彩抒情的风景画中去(在1926年至1928年期间，他画了许多这样题材的尺寸巨大的作品)，还包括以他亲人为模特的裸体画和肖像画，其中有他的伴侣马尔特、他的朋友西雅克，还有他特别钟爱的宠物。从1938年到1945年，即第二次世界大战的不幸时期(他当时认为：“这世界已经疯了！”)，他作了五幅自画像，严峻而毫无取悦之意，来表现他的遭遇、他的命运。

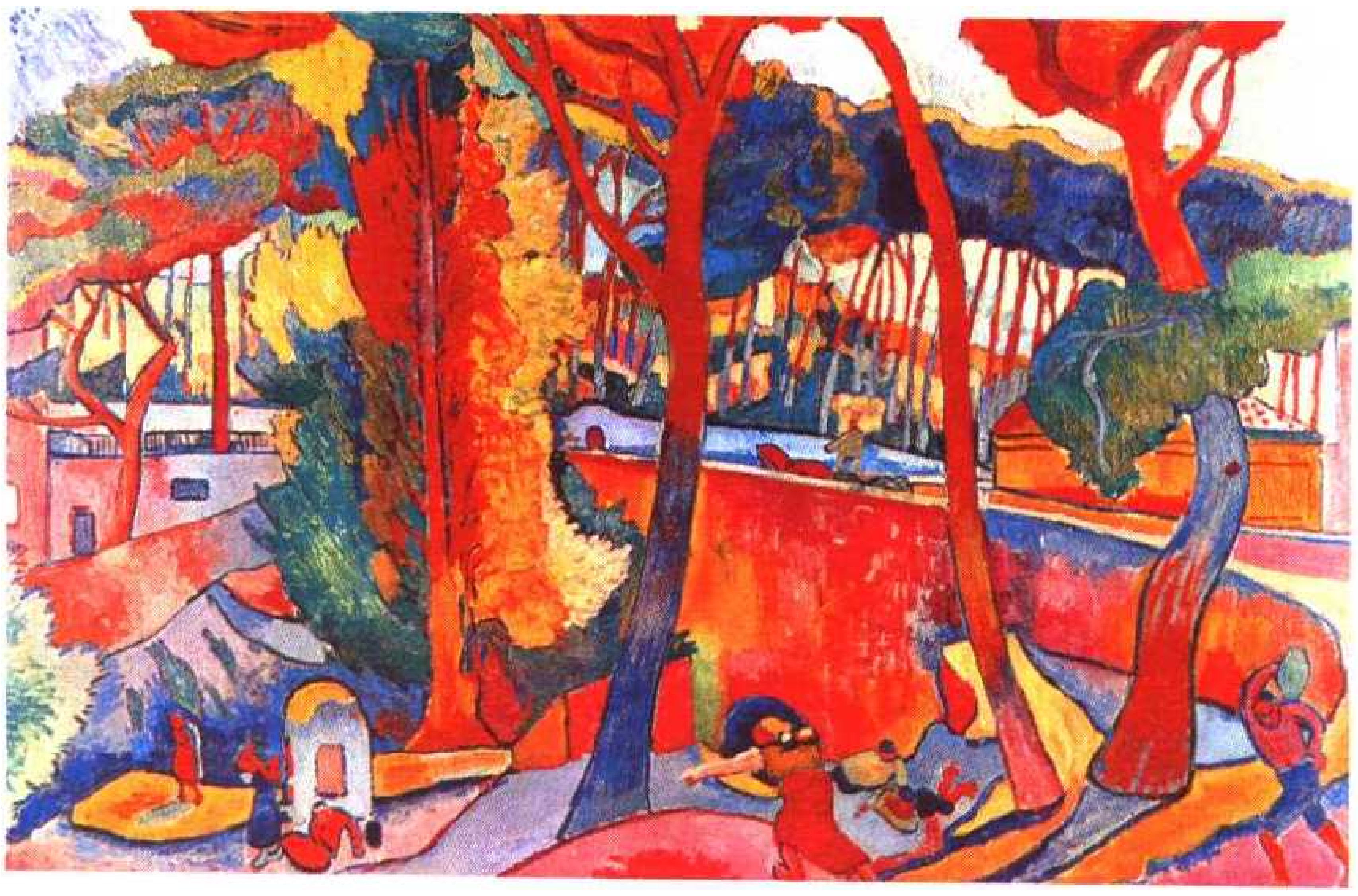
野兽主义

野兽主义被看做是20世纪的第一场艺术革命，它强烈突

出了这个世纪一些最重要的发展趋势，这就是色彩的自主以及画家感性经验的介入并成为画面中的有机部分等原则。1905年的秋季沙龙展出了马蒂斯(Matisse)、德兰(Derain)、鲁奥(Rouault)、马尔凯(Marquet)、芒甘(Manguin)、弗拉曼克(Vlaminck)、范·东根(Van Dongen)、皮伊(Puy)、瓦尔达(Valfit)，还有康定斯基(KandinSky)和雅伦斯基(J-awlensky)等人的作品。艺术批评家路易·费赛尔参观了展出，在评论马尔凯的一座仿意大利风格的雕像时，他惊叹道："多纳泰罗加入到野兽群中去了！"多纳泰罗(Donatello)是意大利15世纪最杰出的雕塑家之一，他用这个尖锐得令人吃惊的比喻来定义1899年以来的一场艺术运动(从1899年马蒂斯创作色彩非常强烈的、以科西嘉和图卢兹为背景的风景画为开端)。大约有十二位个性非常突出的画家团结在马蒂斯周围，形成了一个集团，但马蒂斯本人一直否认他是该团体的首脑。这个"野兽笼子"引起极大轰动，特别是马蒂斯的画——《带礼帽的女郎》(1905年，私人收藏，旧金山)和《向高利乌尔敞开的窗户》(1914，国立现代艺术博物馆，巴黎。高利乌尔是马蒂斯等一批画家居住过的地方)。人们有时把这批画家称作"无条理者"或"无脊柱者"。在这批画家中，除了范·东根，全都是法国人；除了德兰，全都是自学成才的。事实上，德兰的博学也确与弗拉曼克的极端自由主义的粗鲁形成了鲜明对照。1905年的这个沙龙展出也是迪菲(Dufy)和勃拉



拉乌尔·杜飞
(Raoul Dufy)
《三把女式小洋伞》
(1906年，艺术博物馆，休斯敦)。杜飞生于勒阿弗尔，长期在诺曼底海滨吸取灵感。在欣赏了马蒂斯的画《奢华，宁静，快乐》(1905年于巴黎秋季沙龙展出)之后，他决定遵循野兽派的原则，这从女式小洋伞纯粹鲜艳的颜色以及具有活力的线条可以看出。但这幅画中有力的线条已预示了作者1908年短暂的立体主义时期。从1918年起，画家形成了自己的风格，这种风格以轻灵的构图、新鲜的颜色以及从上往下俯视的透视为特色。



安德烈·德兰
(André Derain)
《埃斯塔克》
(1905年，私人收藏，巴黎)。1905年，德兰与马蒂斯紧密合作，共同表现出对埃斯塔克地区景色的兴趣。在这幅画里，德兰采用红色做为主色调，以绿色做陪衬，使之更加强烈，体现了最纯粹的野兽派风格。从1908年起，德兰就开始朝着立体主义发展。

克(Braque)艺术生涯的开端。在1906年的沙龙展出中，他们的才华得到了公认。

在这个时期，不少回顾展的举办对野兽派画家有了很大的启发：1901年的凡·高回顾展(小贝尔海姆画廊)，然后是1905年的“独立者”沙龙，特别是1904年、1905年、1907年秋季沙龙中塞尚作品的回顾展。此外，德拉克洛瓦(Delacroix)、透纳(Turner)、德加(Degas)、马奈(Manet)、雷东(Redon)、莫奈(Monet)、高更，以及带有挪威画家蒙克的悲观主义与象征主义色彩的表现主义等等的影响在当时也都是决定性的，不仅对野兽主义是如此，对同时代在德国兴起的表现主义来说也是如此。

马蒂斯仔细阅读过点彩派首领西涅克(Signac)的著作《从德拉克洛瓦到新印象主义》(1899年)。他在1904年展出了十三幅点彩派风格的作品。如果说他不久便抛弃了分色主义(即法国新印象主义)，那么他却记住了西涅克关于色彩的思想，因为在他看来，分色主义是一种无用而又枯燥乏味的技术。另一方面，最堪称得上表现主义的黑人艺术也使得德兰和马蒂斯着迷。后者是当时第一位(1906年)买了一个非洲面具的艺术家。

尽管野兽派成员是由法国画家组成的，但这个派别的影响却是国际性的。这主要是得益于俄国收藏家库特库金和莫洛佐夫，得益于康定斯基和雅伦斯基，也得益于马蒂斯本人，因为他经常旅行，特别是去俄国。从1908年起，他先在巴黎的塞夫勒街的画室，后来又在比隆府邸开了一个小型学院，许多外国人，特别是德国人和斯堪的纳维亚人经常在那里聚会。

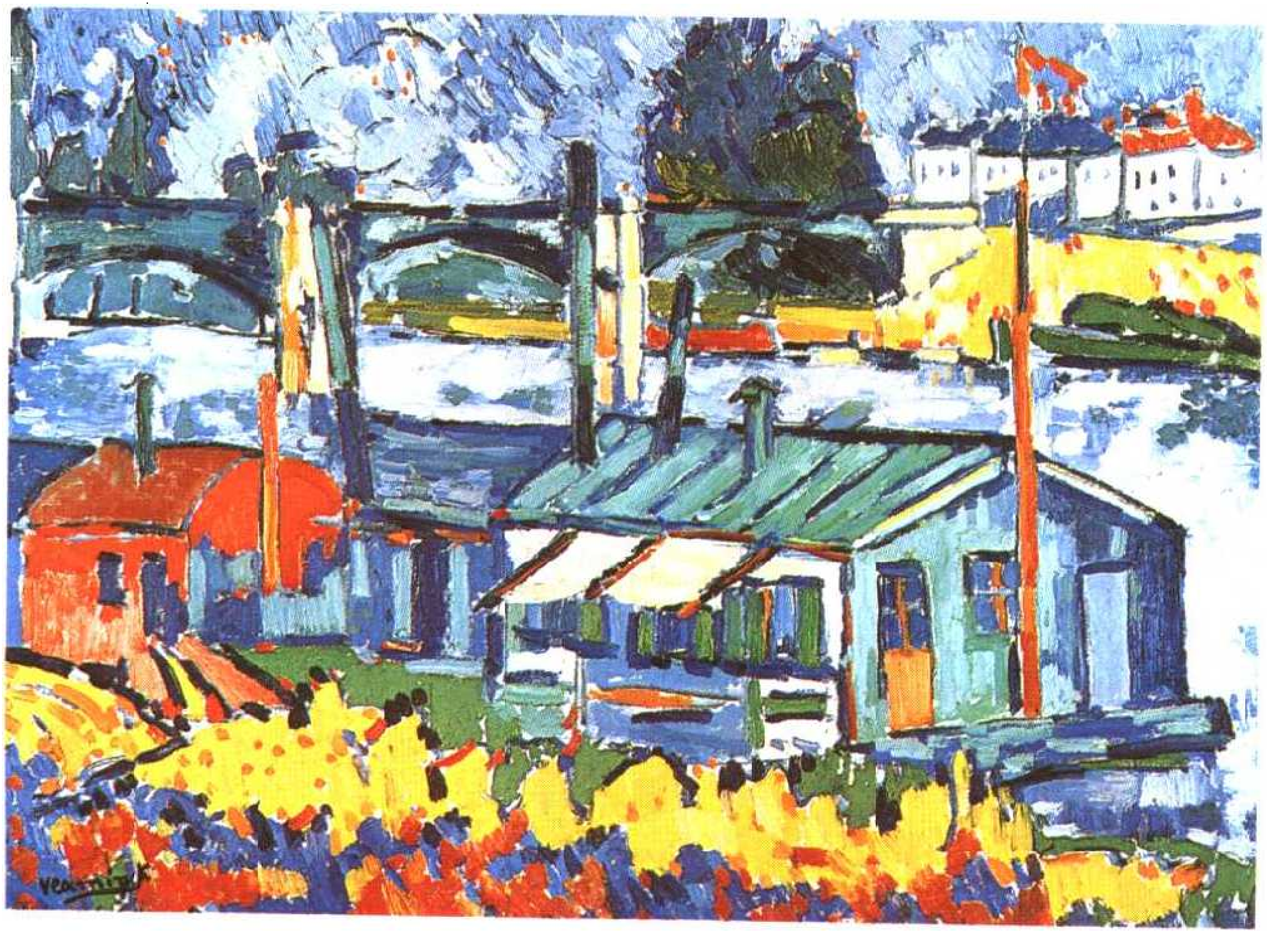
在艺术表现出极大危机的时期出现的野兽派，按德兰的话来说，是对绘画的一个“火的洗礼”。野兽派画家抛弃了新古典主义和象征主义，也抛弃了分色主义，肯定了色彩在空间表现中的自主地位。艺术家之间的交流成果非常显著，极大促进了这一艺术倾向的深化。马蒂斯和德兰一直处于一种紧密的合作关系中，1905年夏季他们在高利乌尔创作了第一

批真正的野兽派作品。弗里斯(Friesz)和勃拉克也于1907年夏季在希奥达和埃斯达克(马赛附近的两个小镇)聚会，那里的美丽景色给了他们不少灵感。德兰和弗拉曼克则创办了一家以巴黎郊区一个小镇的名字命名的艺术学校——夏都学校。之前，库尔贝(Courbet)、德加和雷诺阿(Renoir)等人都曾去这个小镇寻找灵感。

按照卡米尔·莫柯莱尔的话来说，野兽主义是“一桶洒向公众脸上的颜料”，它的特点是体积的变形、对即时即地的色调(即忠于现实的色彩)的拒绝，以及在画面上平涂出纯粹、炽热、尖锐、相互对比强烈的色彩，还有对画家感情的传达等等。这种对色彩的狂热也是为了进一步扩大在观察自然时追求并获得的心灵冲撞。马蒂斯这样宣称：“必须找到能够表达现实世界的那种随意性的感觉。”野兽派的绘画并不是艺术家的本能所玩的“骰子游戏”(马拉美语)，它们的自发性只不过是表面现象。野兽派画家们实际上达到了一种综合，一种通过建构的力量而形成的对自身感受的“浓缩”。他们采用的透视不是线性的，但透视依然存在，而且照马蒂斯的说法是“情感的透视”，通过将各个平面挪近而得到，从中让人隐隐看到艺术家本人的存在。他们高度把握了使色彩同时产生反差的法则，并在作品的构图中多次重复使用从而造成各个平面时而前移、时而退缩的效果，并摈除了截然的轮廓线与明暗对比。

莫里斯·德·弗拉曼克
(Maurice de Vlaminck)
《夏都的桥》
(1906年，阿依希雅德博物馆，圣特罗佩)。
在所有野兽派画家中，弗拉曼克是惟一终身忠于野兽主义原则的人，这幅靠近巴黎的夏都景色，由于采用强烈的纯粹的颜色与笔触而令人着迷，以此流露出画家的感情。他与德兰在夏都创立了“夏都学校”。

野兽派以大自然作为主要主题，但他们不是用印象主义的手法去表现那些非物质和运动的东西(空气、水)，他们主要是处理打上人类烙印的自然，尽管人类自身很少出现在画面上。正因为如此，除了德兰，他们一般避免使用以泥土为原料的色彩。与表现主义者相反，除了鲁奥，野兽派画家都喜欢表达一种世俗生活的乐趣。他们的这种激烈的感情都是





亨利·马蒂斯
《向高利乌尔敞开的窗户》
(1905年，威特耐收藏，纽约)。根据野兽派原则，马蒂斯在窗框和景色的处理上都采用鲜艳的、非自然主义的色彩。他的风格还保留着某些新印象主义的痕迹，体现在各个层面没有灭点，而是用短促、有力的笔触画出。马蒂斯在他后来的一生中不断重复窗户题材，其典型作品是1914年开始的《高利乌尔的窗门》。阿拉贡对此做评论说："这是有史以来最神秘的一幅画，它似乎朝向一本小说'空间'敞开，而作者自己还什么也不知道，就像面对我们的生活"(《我从来没有学过写作》，1969年)。

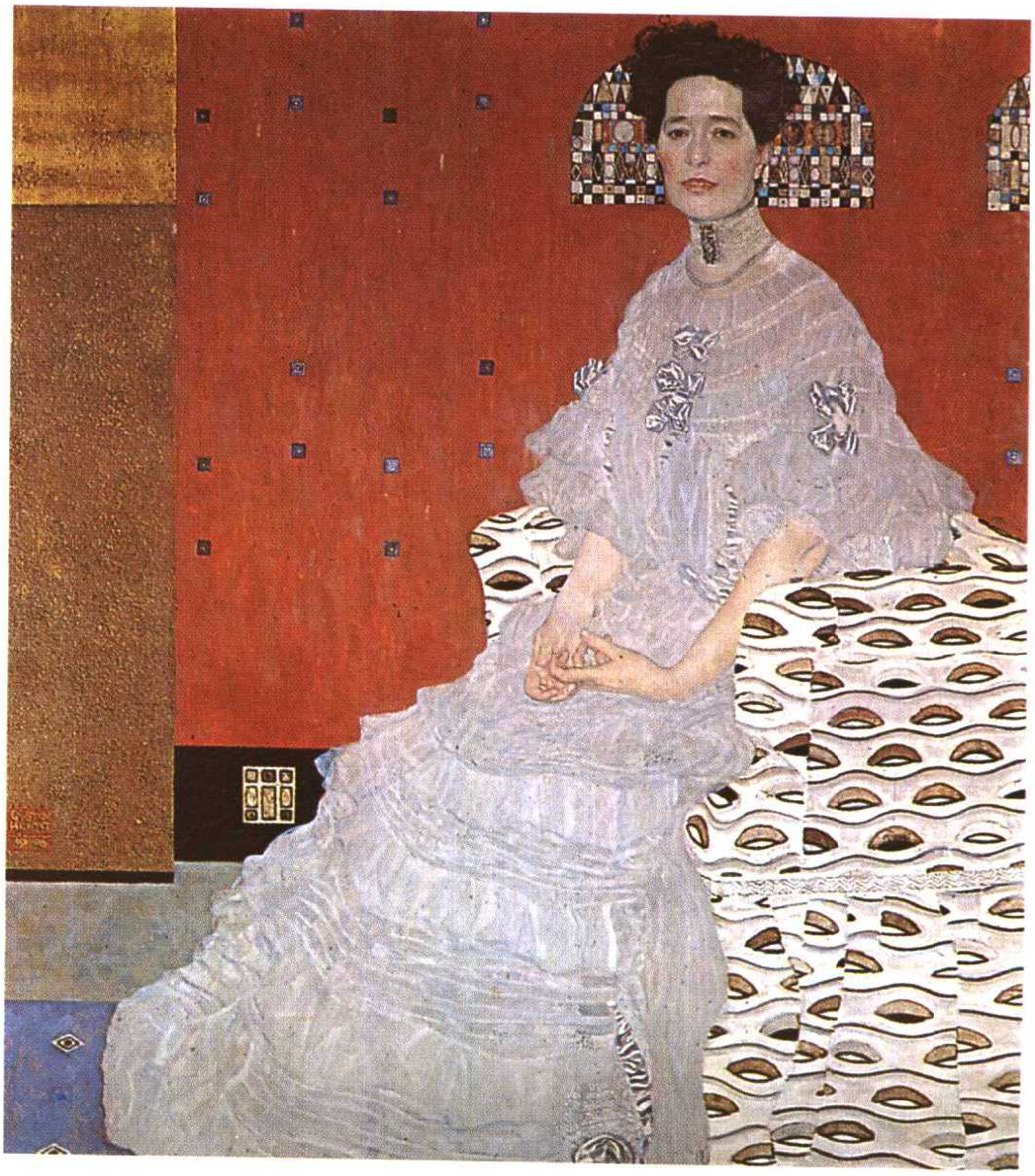
即时即地的亲身体验，没有任何幻觉的味道。他们那种世纪性的开放、对命运和艺术功能的思考的尖锐性都充分体现在他们的著作中，马蒂斯的《一个画家的笔记》(1908)，以及他和德兰于1908年在《大杂志》发表的文章都是例证，虽然这些著作并非是理论性著作。

由于其本身的实验性特点，这个团体最终为了给新流派让出道路而趋于消亡。作为一个带有闪光力量的运动，野兽主义之火在1908年前后熄灭了。除了弗拉曼克在短期追随塞尚、之后转向表现主义外，野兽派成员都发展了相对立的趋势，这些趋势在他们早期作品中就已经初露端倪了。勃拉克的野兽主义作品的特点曾是在白色背景上覆盖非常精致的色彩，但他后来通过对塞尚教义的回归，朝着立体主义方向发展了。弗里斯与德兰各自孤独地工作，带着怀旧感去重新发现古典作品。范·东根、鲁奥、马尔凯则选择了更加个性化

的道路。至于马蒂斯，我们已经在他给自己的绘画《奢华，宁静和快感》取名时看到了文学传统的影响，他以后又尝试了一系列习作，致力于对色彩表达和阿拉伯式装饰图案中的和谐的深入研究。野兽派画家搬开了艺术表现的各种限制，同时也把艺术家本人从几个世纪以来固定下来的存在方式中解放了出来。

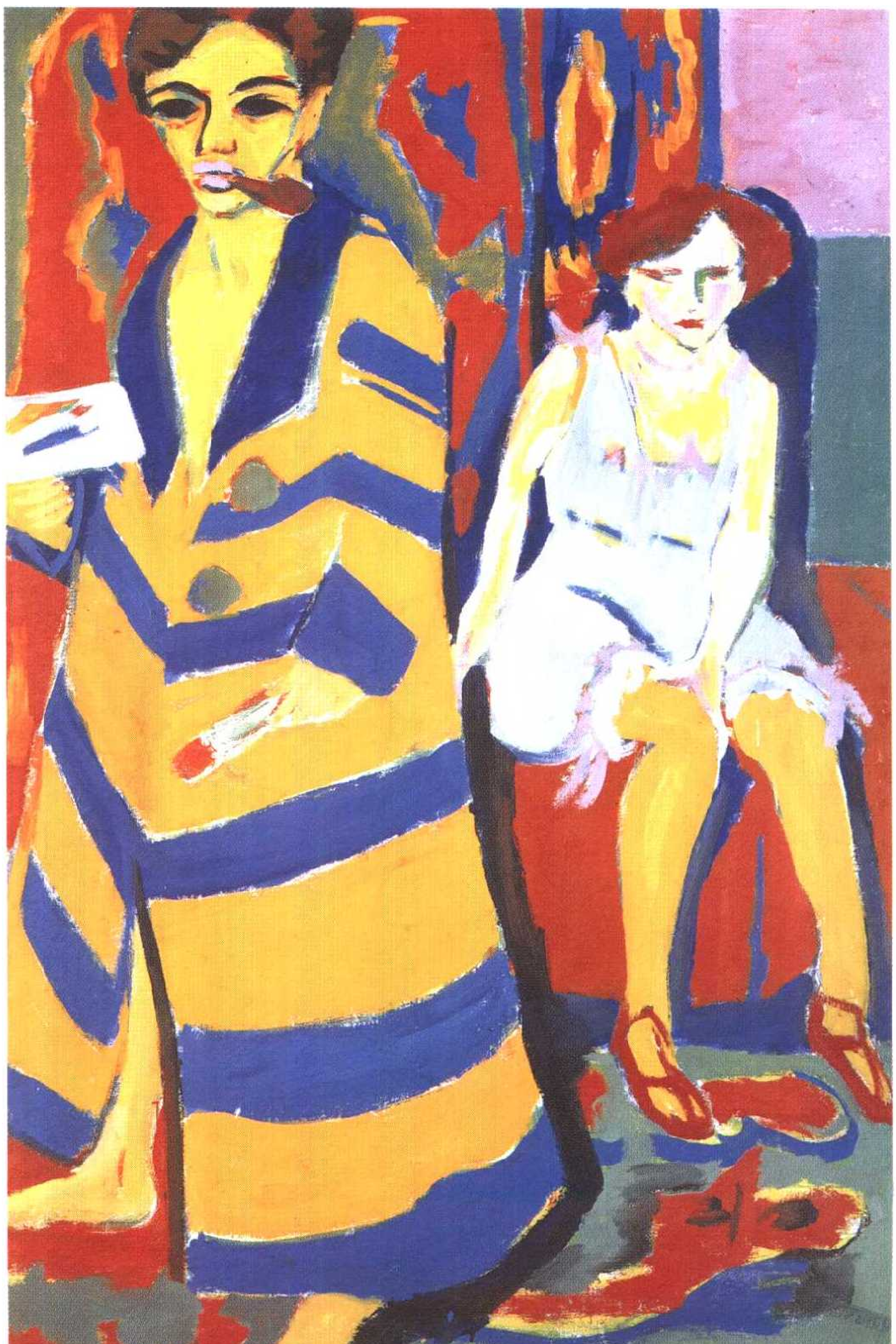
表现主义

表现主义运动是从1905年起在德国发展起来的，与在法国兴起的野兽主义正处于同一时期。"表现主义"一词第一次被使用据说是在1910年。当时著名画商保罗·卡西尔(Paul Cassirer)在柏林给画家马克斯·佩希斯坦(Max Pechstein)的作品下定义时使用了这个词。表现主义直接来源于由德国、奥地利的持不同见解的艺术家发起的三次分离派运动，这三次运动是针对当时的学院主义、自然主义和占优势的民族主



古斯塔夫·克里姆特
(Gustav klimt)
《菲丽沙·丽特勒肖像》
(1906年，奥地利艺术陈列馆，维也纳)。克里姆特画了不少维也纳的妇女知识分子的肖像。他试图把日本艺术(从构图的不对称中可以看出)与在背景中体现出的中世纪和拜占廷艺术结合起来。前景与背景相混合，由于主题的重复和画面的二维空间化，形象被非物质化了。与当时维也纳另一大肖像画家理查·捷斯特尔相反，克里姆特笔下人物端然正坐的神态，虽然显得与人隔绝，但表现出了某种从容与宁静。

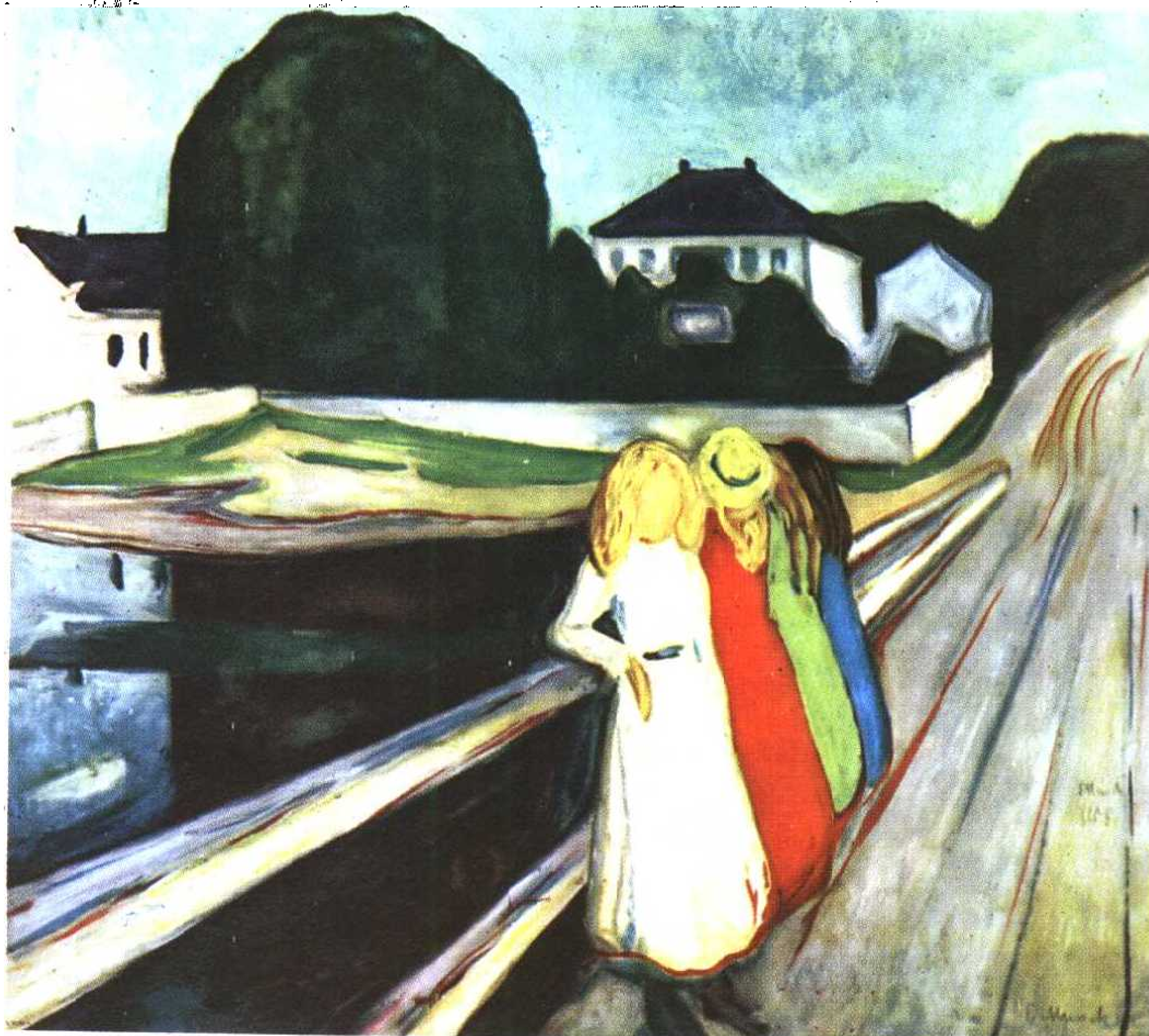
义而展开的。第一次分离派运动在1892年发生于慕尼黑，主要人物有弗朗兹·冯·斯图克(Franz von Stuck)、威勒海姆·特卢伯内(Wilheim Trubner)和威勒海姆·乌德(Wilhelm Uhde)，这次运动主要是支持印象主义；第二次分离派运动更接近于“新艺术”派，于1897年在维也纳发动，由古斯塔夫·克里姆特(Gustav Klimt，1862–1918年)为首，他还担任了首任主席(1897–1905年)。这次分离派的第四十九次展览(1918年)显露出埃贡·席勒(Egon Schiele，1890–1918年)的才华；第三次分离派运动1899年发生在柏林，也是



恩斯特·路德维格·基尔耐
(Ernst Ludwig Lirchner)
《画家和他的模特》
(1907年，汉堡艺术馆)。在基尔耐创建“桥”派团体之后的两年，这幅画体现了画家将雕塑家的才能以及他对原始艺术的认识运用到了绘画上。单线勾勒出人物和其他形象，具有装饰风味。画中的背景还反映出日本艺术，瓦罗东和马蒂斯等人的影响以及对表现室内场景的喜好，而人物的惊慌和孤独则有凡·高和蒙克的痕迹。咄咄逼人的斜线和纯色彩的大笔涂抹因为色调间的互相搭配而变得柔和。

爱德华·蒙克

《桥上的年青姑娘》(1905年，瑞恰斯博物馆，科隆)。蒙克于1899至1935年间以这个主题作了十二幅油画和多幅版画。有力的线条以及非现实而饱和的均匀色彩，使整个场面具有强烈的感情色彩和自然诗意。由水中倒影造成了深渊效果与眩晕感，以象征主义的手法表现了这些构成部分与姑娘们的内心生活之间的联系。蒙克后来制作了多幅表现同一场面但越来越宁静的版本，比如《码头上的女人们》。



1863年：爱德华·蒙克生于挪威的勒藤。早熟的才华使他从1873年起便作了一些高质量的画。他与家庭的一些成员染上了结核病以及抑郁症。死亡成为他作品的主题之一。

1892年：受柏林艺术家协会邀请，他展出了已经是表现主义的作品。这些作品引起强烈的争议，造成协会的分裂，从而出现了柏林分离派。蒙克为这次失败感到痛苦。

1893年：他创作了杰作*《呐喊》*，又于1894年创作作品*《焦虑》*。

1899年：在意大利，他被文艺复兴和拉斐尔的艺术迷住了，从中吸取灵感创作了一些装饰性绘画——*《红色爬山虎》*(1898-1900年)和*《耶稣受难地》*(1900年)。

1901-1913年：他的作品定期在维也纳展出。

1902年：他在柏林展出*《横幅幕帏：生命三部曲》*。这部作品是从1893年起创作的，它以人类的三个阶段展现了爱情、死亡和女性凶恶暴躁的性格的主题。在与图拉·拉尔逊(他拒绝娶她)分手的冲突中，他的左手受伤。他从这个悲剧中获得的灵感产生了多幅作品：*《静物》*(1906和1907年)、*《马拉之死》*(1907年)。

1903年：他成为巴黎独立艺术家协会成员，并在该协会的沙龙中展出作品。

1904年：他被命名为柏林分离派的常任委员。维也纳分离派为他和赫德勒(Hodler)留出了整整一个展厅，他在那里展出二十幅绘画作品，获得很大成功。

1906年：他为易卜生的剧作做布景：*《幽灵》*、*《赫达·嘉布勒》*。

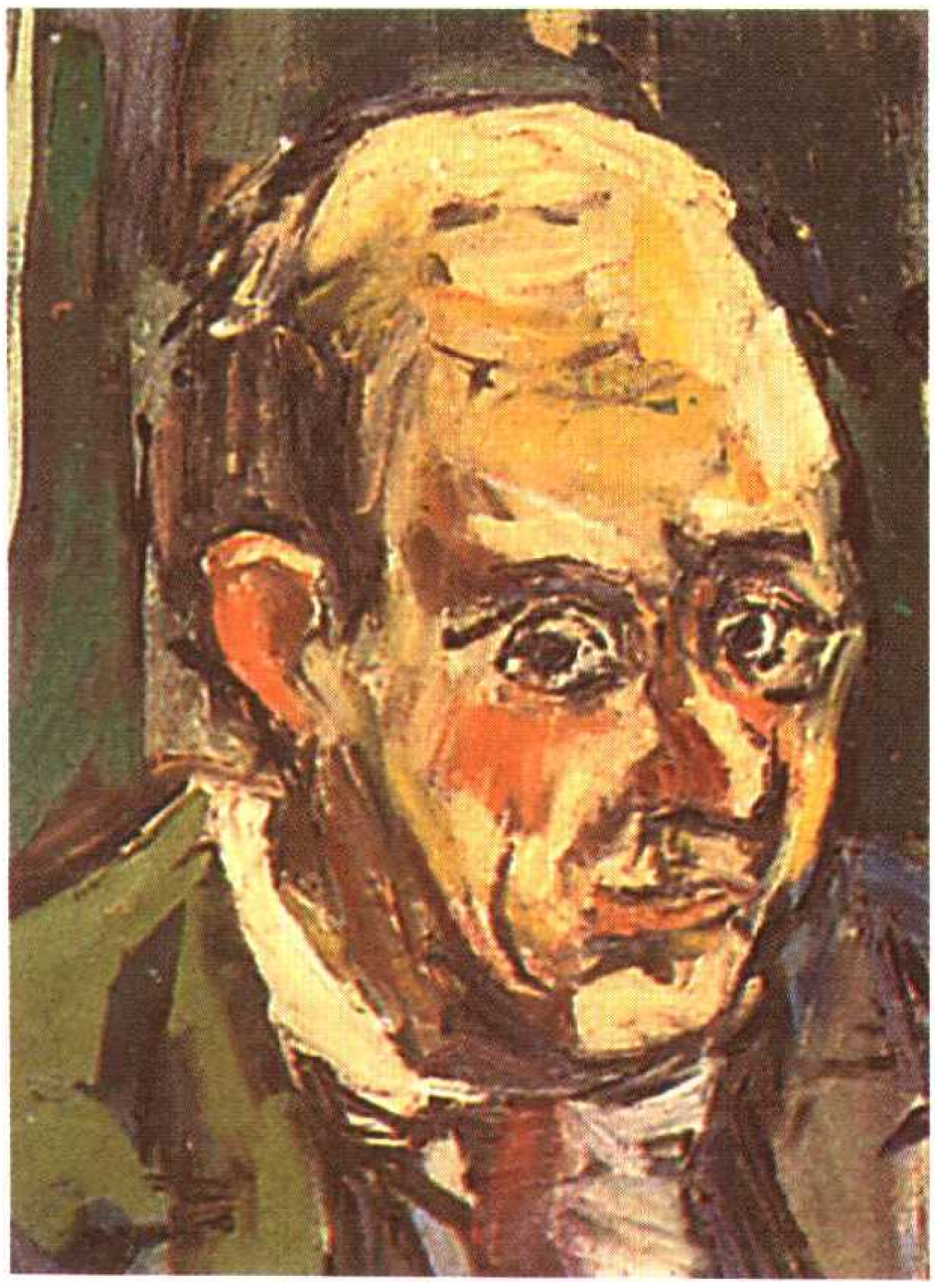
1908年：蒙克成为酗酒者，并多次惹起剧烈殴斗。他因严重的抑郁症而去丹麦治疗。

1910年：他回到挪威的奥斯陆(当时称为克里斯蒂安尼亚)。创作了一些描写沐浴场面、动物、宁静的自然等内容的作品。他寻找一种更加有普遍性的表达方法，其中不乏对社会的思考——*《扫雪者》*(1911年)，*《回家的工人们》*(1912年)。

1922年：他为奥斯陆的一家巧克力店作壁画。

1937年：纳粹以"堕落艺术"为罪名，没收了他在德国博物馆的八十二幅作品。

1944年：蒙克于孤独中在位于奥斯陆附近的埃克利的家里逝世。他拒绝与占领挪威的德国人以及挪威纳粹进行任何接触。



奥斯卡·柯柯希卡
(Oskar Kokoschka)
《阿尔诺·勋伯格肖像》
(1924年左右，私人收藏，纽约)。这幅关于作曲家、维也纳学派的创始人勋伯格的肖像是柯柯希卡在维也纳临时居住期间创作的，当时他在德累斯顿学院任教。作者在画中充分表露了模特的深层心理状况，表现出某种不安。他摆出的姿势没有任何庄严感，跟理查·斯特捷尔画的同名肖像大不相同。这里的笔法是表现主义的，对脸部进行了巧妙、细微的变形，也有格列柯和戈雅之风。

最重要的一次。在这个运动的多次展览上，人们认识了纳比派、野兽派以及康定斯基，特别是爱德华·蒙克的作品。

表现主义对艺术家感情的狂热表现（“一种原始的、存在的愤怒”——尼采语），对世界的悲剧性思考，使人联想起一些最遥远的源头——浪漫主义、象征主义，包括西伯牙的戈雅(Goya，1746–1828年)，英国的布莱克(Blake，1757–1827年)，德国的卡斯帕尔·达维德·弗里德里希(Caspar David Friedrich，1774–1840年)、阿诺尔德·伯克林(Arnold Böcklin，1827–1901年)和汉斯·冯·马瑞(Hans Von Marées，1837–1887年)。当《狂飙》杂志主编海尔瓦尔特·瓦尔顿撰写表现主义的历史时，他把1910年至1920年的所有艺术革命都包括进去了。这是因为，与野兽主义相反，表现主义的艺术倾向深受多种风格的影响，包括过去的和同时代的，比如马蒂斯、范·东根、鲁奥的野兽主义作品以及毕加索蓝色时期的作品。但我们也可以将这场运动缩小到“桥”(Die Brucke)派运动的范围。这个团体由四个学建筑的大学生于1905年在德累斯顿创立，他们是弗里兹·勃莱耶尔(Fritz Bleyl，1880–1966年)、埃以克·海克尔(Erich Heckel)、卡尔·斯密特－鲁特鲁夫(Karl Schmidt–Rottluff)和恩斯特·路德维希·凯尔希纳(Ernst Ludwig Kirchner，他后来成为该团体的领袖)。后来加入到该团体的还有：艾米尔·诺尔德(Emil Nolde)、马克斯·佩希斯坦(Max Pechstein)、奥托·墨尔莱(Otto Mueller)、乔治·高尔兹(George Grosz)、奥托·狄克斯(Otto Dix)。与野兽主义相反，“桥”派团体是个与当时社会压力紧密相连的研究团体。“桥”这个名字本身使人联想起某种连接艺术家去反对传统力量、并将他们引向未来的事物。凯尔希纳曾怀着极大热情阅读了尼采的著作《查拉图斯特拉如是说》，以及其中关于桥的象征意义。

与滞留在学院主义和浪漫主义之中的艺术相反，德国社会正经历着巨大的变革，这场变革是由1897–1914年期间工业空前发展带来的经济“大跃进”而引起的。德国钢铁产量比法国高出三倍。鲁尔地区的工人人数增加了百分之九十，而

那里艰难的生活条件导致了社会党人发起的团结运动。从泛日尔曼主义出发，政权致力于普鲁士农业地区(包括柏林在内)与鲁尔及南部德国工业区的划分，从而造成了深深的社会不平衡。商品的过剩生产已经形成了某种威胁，它实际上构成了后来战争的原因之一。

“桥”派艺术家们完全生活在这些社会压力和威胁之中，而他们已经在柏林分离派运动中展出的爱德华·蒙克的悲观表现主义和象征主义的作品中、在凡·高或者高更的作品中，以及在凯尔希纳在德累斯顿人种学博物馆内研究过的黑人艺术与大洋洲艺术中充分感受到了这种压力与威胁。他们试图在自己身上完全抹去由新艺术派生出来的维也纳儒根斯蒂尔(Jugendsdil)派的印记，创造一种新的生活风格，并对资产阶级的社会风气、价值观以及传统学院派艺术提出质疑。他们重新发现了哥特艺术形式上的和象征意义上的价值，并进而确立了对他们来说什么是一个真正艺术家的理想人格：具有集体主义精神，其榜样就是那些哥特式大教堂的建筑者、雕塑者们所表现出来的匿名与谦逊。“桥”派艺术家们什么都一起用，并将他们的工作室搬到工人居住区内，以便使他们的艺术创作得到最广泛的传播。

表现主义与在时间上正好同时代的野兽主义有着明显的共同点：文艺复兴时期遗留下来的透视法的四分五裂、画面构造由对比强烈的纯粹色彩组成。但他们同时也表现出与野



奥斯卡·柯柯希卡
《风中的未婚妻》
(1914年，瑞士巴尔艺术博物馆)。这幅画的灵感来自一次暴风雨，那时柯柯希卡携阿尔玛·马勒在那不勒斯旅行，正好遇上这场暴风雨，他模仿了丁托列托和威尼斯画派的细腻的色彩体系，以更好地表现人的情感。在画中，柯柯希卡与阿尔玛·马勒依偎在一起，他疯狂地爱着她，希望能是惟一的爱情，但终究未能如愿。这幅被卷入大自然的怒涛中的一对情侣的肖像画流露出一种深深的怀旧。

兽主义流露出的根本性的不同点，其中最主要的就是他们的那种悲观主义心理色彩、对历史的特有的先知幻觉般的表现。蒙克这样评论“桥”派作品：“上帝保佑！准备好经受一小时的不幸。”焦虑，这一被丹麦思想家郭尔凯郭尔分析为瞬间与永恒相交融时产生的人类意识状态，在他们的作品中无处不在。同样无处不在的是孤独、惶恐失措的人的形象：他们被用来表现这一混乱的大战将临的时期的种种忧虑，但有时也表现普遍意义上的人的生存状况。因此这些人物形象往往处于毫无任何美好情感的姿势中，表现出被当时的艺评家们称为“野蛮的本能”的东西—色情、尖叫、狂笑。

如同在“桥”派的《宣言》中指明的那样，这个团体的艺术家“把墙当做墙来思考，也就是说当做一座带色彩的墙。”就像在蒙克、凡·高、高更那里一样，平平涂抹开的颜色，极少色调变化，并不依赖任何理论体系，而是靠色彩的互补性来表现艺术形式，而且仅以艺术家的敏感与感知为参照，直到通过感官，通过“移情”，将物体与人物、与艺术家的艺术特性融为一体。线条造型仍起重要作用，因为它能使这些艺术家们把握人物线条的本质与风景中的主线条，并更好地传达他们的个人视觉。表现主义画家起先将这些影响局限在版画上—共完成了两千多幅版画，然后，在1908年以后，将这些影响扩大到了他们的绘画中，而当时他们的绘画还没有走出塞尚与1905—1906年间的马蒂斯的风格。

在研究人性的内在方面拥有普遍性意义的表现主义，是以艺术家的主观性为基础的。与独立发展的精神分析研究相平行，表现主义艺术家充分暴露他们自身的存在，以加深对人类智性的认识，并以此把艺术建立在社会现实中。在这同一时代里，西格蒙·弗洛伊德于1905年发表了《性学三论》，他独自一人发展了对神经官能症的分析。如同柯柯希卡（Kokoschka，奥地利画家）、席勒一样，弗洛伊德在当时堕落的封闭的维也纳观察到了人类深处的弱点。最具嘲讽的是，在这个预示了不久以后出现的最极端的暴力的时代，他充分揭示了冲动的角色，特别是人类行为中的死亡冲动。与德国表现主义艺术一样，他的革命性的发现起了长期的影响。

“桥”派艺术家的最后一次展览于1910年在德累斯顿举行，之后这场运动转移到了柏林，但不久便消失了。可是它的影响却在不断扩大与加强。战争的残酷使他们付出了沉重的代价，凯尔希纳把它称作“血腥的木偶”。还在战争爆发

埃贡·席勒
(Egon Schiele)
《手指分开的自画像》
(1911年，城市历史博物馆，维也纳)。埃贡·席勒的风格一开始接近新艺术，后来成为维也纳表现主义的主要代表。他以荒凉的景色画，扭曲的肖像画和自画像来证明他对自我的执着追求和对人类生存、对生和死的思考，受精神分析法的启发，他也作裸体画，其中挑逗性色情成分曾使他于1912年被警察拘捕。



前，他们在政治上就加入了左派。马克斯·贝克曼(Max Beckmann)、格洛兹、奥托·狄克斯和诺尔德甚至在战后仍是表现主义者，并于1925年创立了新客观派。这个运动进一步肯定了与所表现的主题相对立的绘画本身的自主地位，确认了自然本身就有意义。这些都预示了抽象派的发展。通过“移情”说，他们打开了一条更加具有普遍意义的研究道路。这赋予了艺术家表现他们个人感情的合法性，也确定了表现主义在它身后、直至20世纪末的继续发展：在美国有以波洛克(Pollock)为代表的抒情抽象派和“行动绘画”派(Action Painting)，在北欧有以彼埃尔·阿尔金斯基(Pierre Alechinsky)、阿斯盖·约尔纳(Asger Jorn)、卡埃尔·阿贝尔(Karel Appel)为首的“蟒蛇”运动(Cobra，该词由哥本哈根、布鲁塞尔和阿姆斯特丹三城市的开头字母组成)，在英国则有弗朗西斯·培根(Francis Bacon)。“桥”派艺术家们充分展示他们自己的个性，以他们的勇气和洞察力，对他们所处的时代毫不留情，强调了对社会动乱进行艺术表现的必要性，他们饱受了纳粹的迫害，但从长远看，他们的遭遇表明只有这样的批判性的精神力量才能把文明从堕落中拯救出来。

纯朴派画家

纯朴派艺术并不只限于流行在法国。在欧洲的盎格鲁－



塞拉芬·路易
(Séraphine Louis，人称桑利斯的塞拉芬)
《石榴》
(1930年，国立现代艺术博物馆，蓬皮杜中心，巴黎)。当时路易被她的老板兼画商威莱曼·乌德丢弃，她反复创作的关于花与叶的系列反映出她的不安。她后来进了精神病院，但她对植物世界有灵性的理解，她的有光泽的技巧和笔触的精致把她推到了艺术的最高水平，尽管她的主题是那样简单。

萨克逊国家它几乎不存在，但在地中海沿岸国家发展很快：在南斯拉夫有依范·日内哈利克(Ivan Generalic)，在希腊有被勒科比西埃慧眼识中并使之成名的德奥菲罗斯(Théophilos)。此外，在匈牙利有克松特伐利(Csontvary)，在格鲁吉亚有毕鲁斯马尼(Pirosmani)，在中美洲、南美洲和美国则有被人称为“莫斯奶奶”的玛丽·罗伯特逊·莫斯(Mary Roberson Moses)。

但是法国出了一些才能卓越的人物。原始派艺术(以邮递员谢瓦尔[Facteur Cheval]在德龙省的奥特里弗建起的花园为代表)极大震动了超现实主义艺术家以及杜布菲。相反，纯朴派艺术十分看重细节的完整，他们小心翼翼地临摹，有时甚至对学院派技巧进行滑稽模仿。其主要代表人物都出身平凡：路易·维万(Louis Vivin，1861—1936年)是邮局雇员；安德烈·波尚(André Bauchant，1873—1958年)当过苗圃园丁，第一次世界大战期间去希腊当测绘员，在那里他体验到了古希腊精神；卡米尔·蓬布瓦(Camille Bombois，1883—1970年)先是农场工人，后来则是杂耍卖艺者；多米尼克·佩罗耐(Dominigue Peyronnet，1872—1943年)，是石印工人；特别要提的是塞拉芬·路易(Séraphine Louis)，被称为“桑利斯的赛拉芬”(Séraphine de Senlis，1864—1942年)曾是德国批评家威莱姆·乌德家的女佣，正是这位批评家慧眼发现了女画家甚至靠她赚钱；而亨利·卢梭(Heuri Rousseau，1844—1916年)，则被叫做“海关关员”，因为他曾做过巴黎入市税收处的雇员。

纯朴派画家出身低微，全靠自觉，但却很自信、执着。

他们继承了在众多博物馆里展览的现实或古典的绘画传统，而并非如一些人所说的那样延续了教堂复制画或招牌画的传统，因为在他们眼中，这些艺术品位较低。

他们的艺术显得非常坦率，具有很强的自发性，很像出自于儿童或精神病患者，也像是对寓言、历史题材的天真、大型的诠释。因此受到当时大部分最重要、最严厉的艺术家的极大关注，其中包括雅里(Jarry)、阿波利奈尔(Apollinaire)、罗伯特·德罗内(Robert Delaunay)、勒科比西埃(Le Corbusier)、奥真芳(Ozenfant)、毕加索、西涅克(Signac)、布兰库西(Brancusi)，还有塞尔吉·第亚吉莱夫(Serge Diaghilev)，他于1928年从波尚那里为斯特拉文斯基的一场芭蕾舞剧《阿波罗》定制了舞台背景和服装。

处于当时对黑人与原始艺术的发现的大背景中，纯朴派艺术极大吸引了德·基里科(Giorgio De Chirco)、超现实主义画家和表现主义画家，他们在这些作品中看到了一种崭新的真诚气质、一种隐秘所以是真实的冲动。这些绘画同时又是对现实、对固定的事物、对已完成的作品的一种细腻描绘，因此在1937年他们的第一次展出中就被冠以一个当之无愧的称号："民众现实画师"。他们画出田园诗般的景物，上面留有人类悲剧性的错误行为造成的痕迹，仿佛表现了一种遗憾。

他们细致的、流利的和光亮的技巧与古希腊人的技巧是相一致的。这种技巧在于突出肉体的重量与平淡，删去精神状态的描写，细致地展示动物与植物种类，并通过将背景、



亨利·卢梭
(Henri Rousseau，人称海关关员卢梭)
《受美洲豹攻击的黑人》
(1907年，艺术博物馆，巴尔)。卢梭的想像力和幻觉般的视野改变了域外风情的纯朴景象。在那里，有着天堂般的植被的世界被细致地描写成人类受动物攻击的可怖舞台。

人物前置，特别是夸张头部等手法简化了整个画面。但这种现实主义是建立在一种非现实的感情之上的，这在赛拉芬的幻想般的花、叶画面（其中显然有着某种宗教狂迷的痕迹）中有充分体现，而在维万和相信鬼神的卢梭那里就更明显了。他们所有画面中都充满了画家个人感受到的对弱者、受损者的怜悯。威莱姆·乌德在评价维万的景色画时这样说："这些景色像是另一种景色的表象。"

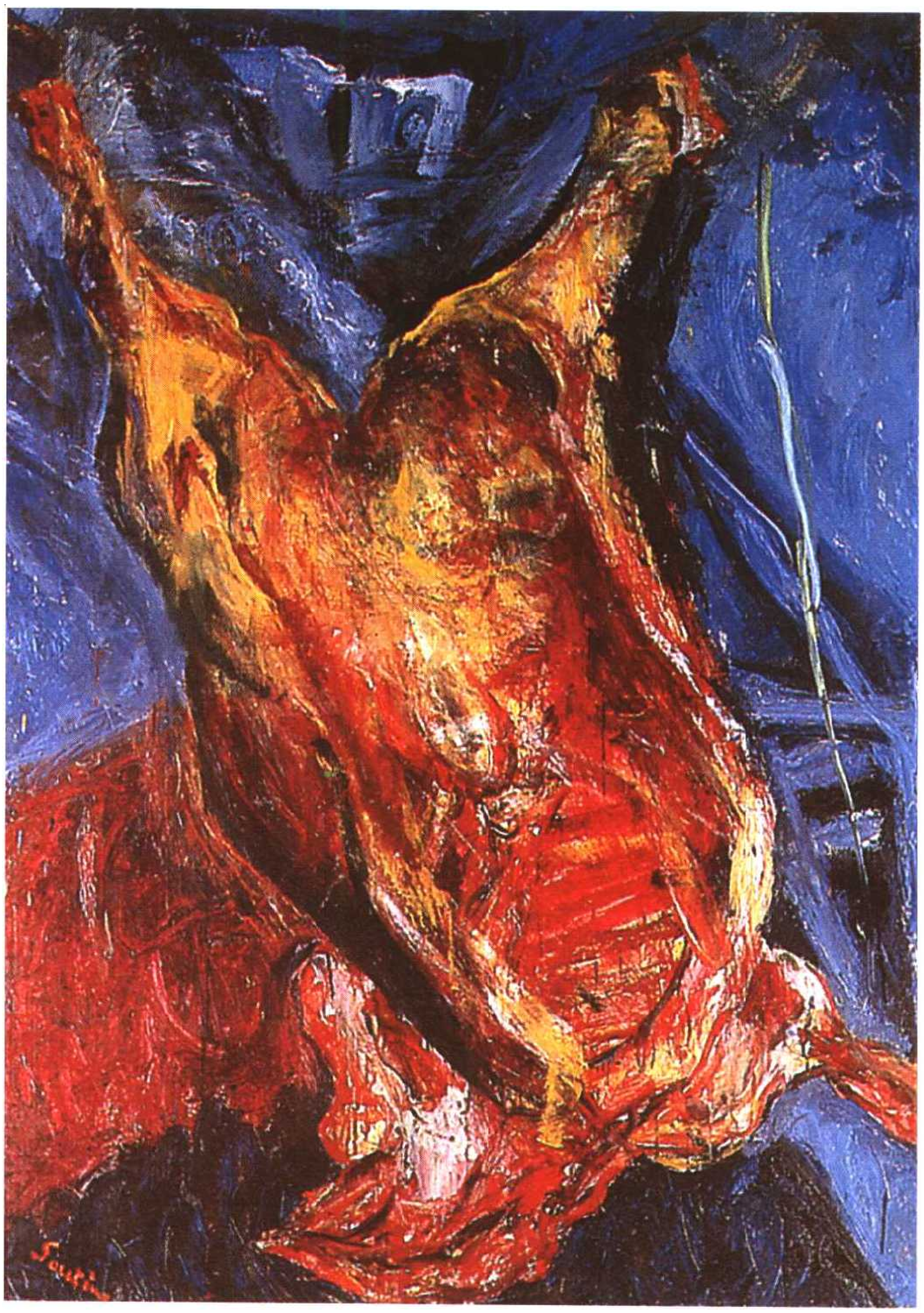
他们的绘画具有某种逃避现实的功能，并给人一种虚假的安全感，是对枯燥的日常生活的反击。这些绘画令人想起往昔繁荣的金色年华、域外情调的梦幻以及热带丛林的景象。比较典型的则是罗伯特·德罗内的母亲向卢梭征订的那幅《弄蛇者》（1907年，奥塞博物馆，巴黎）。但这些画的题材都是沉重的、悲剧性的，如战争、暴行、动物的死亡，或者就是作者们经历过的那种平庸卑微的生活场景。卢梭带着极精致的技巧性去处理他笔下那些令人不安的、谜一般的热带丛林景象，以至使人们长期怀疑他的《睡着的波希米亚女人》是否为毕加索所作（1897年，纽约现代艺术博物馆）。

纯朴派画家狂妄自大，口才敏捷，在这方面有着数不清的小故事。佩罗耐专门为他自己惟一的一次画展制作了一个充满溢美之言的目录。卢梭因偷窃而被判刑，但1907年法庭审判长看到他的画时马上就放了他。同一年，卢梭对毕加索宣告："我们是当代最伟大的画家，你是埃及画法的，而我则是现代画法的。"他有一幅名叫《缪斯女神给诗人以灵感》的作品（1909年，巴塞尔博物馆），其中缪斯由玛丽·罗伦斯做模特而画成，为了解释为什么画像与本人很不相像，卢梭对玛丽·罗伦斯说："纪尧姆是个伟大的诗人，必须给他配备一个肥大的缪斯。"由于长期处于贫穷与光荣之间、艺术家的神圣与画商的超级剥削之间，他们中的有些人死于绝望或者疯狂。纯朴派作品的丰富和深刻同时建立在作者们的弱点与矛盾性之上。

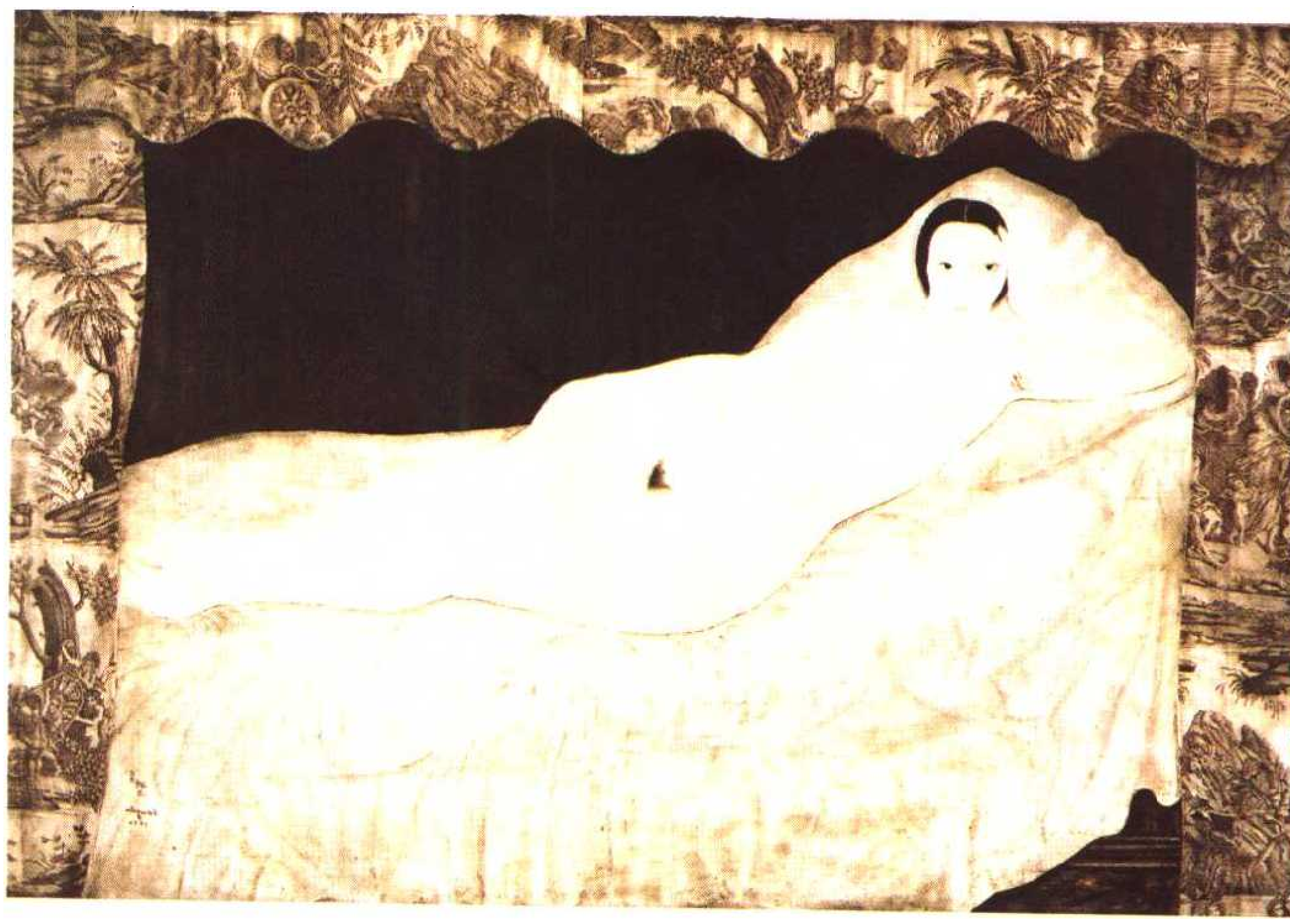
巴黎画派

巴黎画派是1910—1920年间自发产生的。这个名称是由外国批评家起的，它有时泛指这个时期在巴黎所有外国的和法国的运用形象艺术手法的艺术家。严格说来，此名称应当特指那些1905年至1913年被巴黎的那种自由和沸腾的气氛所

卡伊姆·苏蒂恩
(Chaïm Soutine)
《剥皮牛肉》
(1925年，私人收藏，纽约)。苏蒂恩经常表现犹太传统文化的禁忌与死亡主题，他有采用浓厚色彩的爱好，喜欢用冷色背景来衬托红色，画中被撕裂开的形象，极具表现主义色彩，而正面的构图，不给人任何透视的余地，更增加了这幅画的情感力量。



深深吸引而移民到巴黎的个人风格突出的画家，其主要代表人物是阿梅代奥·莫迪里阿尼(Amedeo Modigliani，1884—1920年)、柴姆·苏丁(Chaïm Soutine，1894—1943年)、莫伊斯·基斯林(Moïse Kisling，1891—1953年)、马克·夏加尔(Marc Chagall，1887—1985年)、朱尔·帕斯森(Jules P-ascin，1885—1930年)和藤田(Tsugouharu Foujita，1886—1968年)。这一批被诅咒的、已成为传奇人物的画家分别聚集在巴黎的蒙马特高地和蒙帕纳斯，他们在毫无节制的生活中进行艺术创作。也许正因为这种无节制的生活，他们的艺术才具有创造性。他们中间只有基斯林和夏加尔保持着一种相对来说符合习俗的生活方式。他们的艺术性格有着很多共同



列奥纳尔·藤田
(Léonard Foujita)
《汝伊的裸体》
(1922年，市立现代艺术博物馆，巴黎。艺术家于1961年的赠品)。这幅精致的、带有轻微幽默的裸体画是由一个从1913年起在巴黎定居的日本艺术家创作的。在经过一段放纵流浪的时期后，他获得了极大的成功，于1925年获得骑士勋章和利奥波德一世荣誉勋章。他的带有一只猫在场的肖像画、自画像和裸体画证明了他对日本艺术的忠诚，体现为准确的色调，贝壳光泽般的材料感，以及闺房深处没有透视感的纯黑背景。

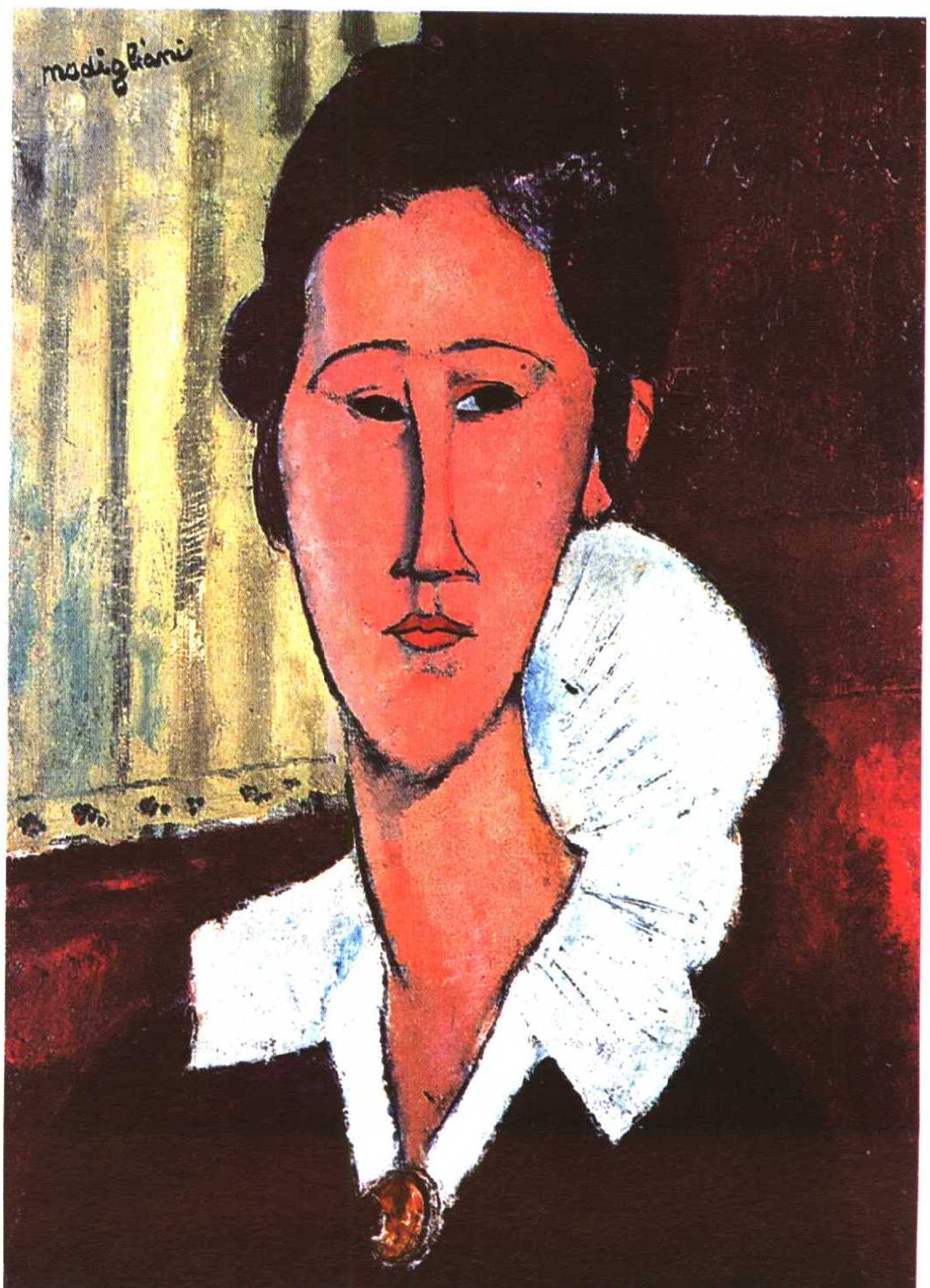
之处：他们中的大部分都宣称自己是犹太后裔，他们对旅游漂泊有着一致爱好，他们过着一种讲究的生活，有的生活很悲惨(如莫迪里阿尼)，有的生活很奢华(如基斯林)，他们对形象艺术保持着忠诚，对生活的参照特别明显，同时与立体主义、未来主义等先锋派保持着独立，尽管这些先锋派的代表人物都是他们的朋友。

他们的肖像画(经常是被定购的)超越了传统学院派的矫揉造作与自满自得，而表现出明晰的、醒悟的、嘲弄的和悲剧性的风格，这是他们所经历的悲惨社会和个人生活写照。他们的艺术是一种冲破表层生活的欲望的反映，它同时也把他们自身消耗殆尽。但他们的风格都是个性化很强的，从中可以看出他们个人的悲剧生活的痕迹。

出生于意大利的莫迪里阿尼的早逝(紧接着他的女伴贾娜·海卜台尔娜的自杀)，给他生前很少受到重视的作品添了一道传奇的光环。其作品主要是裸体画和以单线勾勒出的具有装饰风味的肖像画。

夏加尔一直保持着他的独立性，这不仅相对于俄国先锋派(他曾是该派的第一批信徒)来说是如此，就是对他的巴黎画派的朋友们来说也是如此。他于1910年来到巴黎，1914年第一次世界大战一爆发就回到莫斯科。十月革命赋予了犹太人正式的自由公民的身份，这促使他完成了多幅关于犹太教主题的绘画，其中有著名的《公墓之门》(1917年，国立现代艺术博物馆，巴黎)。1919年他被任命为维捷布斯克(Vitebsk)美术学院的第一任院长，但由于与超级主义潮流、与玛勒维奇

不和，他于1920年离开了这个职位，又于1923年最终在法国定居。他在巴黎画的画，以《致俄国，驴子及其他人》(1911–1912年，国立现代艺术博物馆，巴黎)为早期代表作，表现了情绪矛盾中的私密的和肉欲的快乐，以及流亡生涯中艺术家历史、个人命运的痛苦和迷失，把神秘的、与圣经有关的隐喻与他青少年时在俄国的关于宇宙起源幻想的回忆混合在一起。通过对人物、动物和物体的失重处理，他在其梦一般的作品中注入了悲剧的、魔幻般的氛围。他使用的刺眼的、非现实的色调以及对透视的心理性处理，使他的作品保持着突出的个性，但同时也使人追忆起古代人的艺术，如格列科、乔托、提香等，或者甚至立体派作品，如格莱兹(Gleizes)，

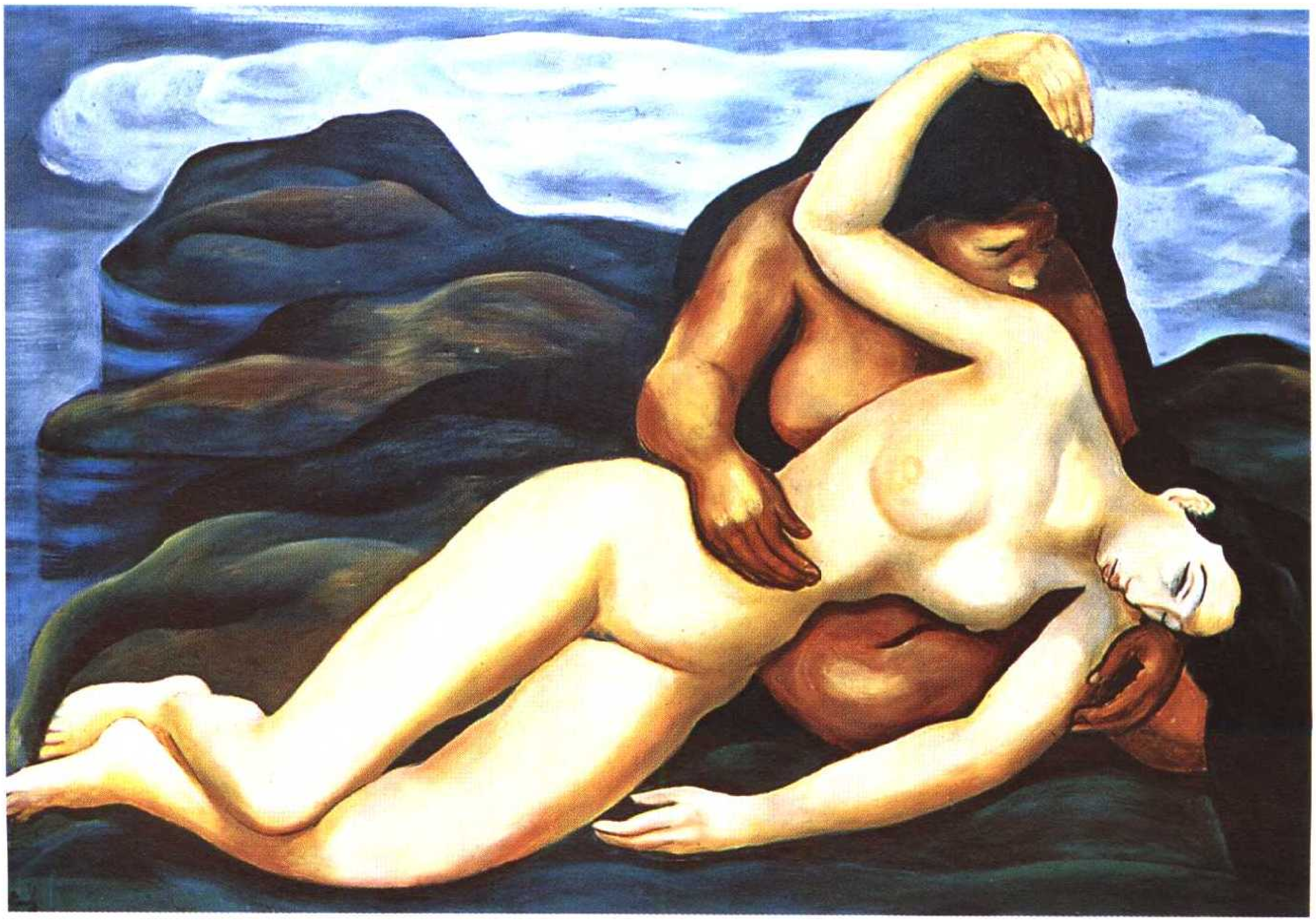


阿梅代奥·莫迪里阿尼
(Amede Modigliani)
《带打褶颈圈的女人》(汉卡·茨勃洛斯卡夫人的肖像。1917年，国家现代艺术画廊，罗马)。在生前很少受到赞扬的莫迪里阿尼的作品主要是裸体画和单线勾勒，有装饰风味的肖像画。这张精致的，忧郁的脸令人想起锡耶纳的伊特鲁里亚艺术和哥特艺术(作者曾在意大利的各大博物馆内长期研究这种艺术)。他也受到塞尚肖像画和非洲面具艺术的影响。

梅茨因格(Metzinger)和莱热(Léger)。

帕森作品的特色是色调细腻，画法带有珠光气，线条造型细致、准确。他生于保加利亚的维丁(Vidin)，最早是受到一位女友——布加勒斯特的一家妓院老板娘的鼓励。他的艺术首先是建立在他的素描才能上，与藤田的日本技法有所接近。他早年曾漫游维也纳、慕尼黑和柏林，在那里从事漫画工作。1906年他来到巴黎，后又于1914年去美国。他给纽约的众多画家以重要影响，其中有甘索(Ganso)，布鲁克(Brook)，戴恩(Dehn)和毕德尔(Biddle)等，后者称赞他是“宽容的怀疑论者”，最受其影响的是日本人国吉康雄，大力模仿他的线性风格。但是巴黎画界的自由气氛一直吸引着他，1920年他又重渡大西洋回到巴黎。他以超强度的节奏进行艺术创作，间或举行一些疯狂至极的节庆。他的生活简直是一场不中断的演出，但他与自己的绘画却保持着某种秘密的关系，当他尝试立体主义画法时，将其原先作品销毁。他一生保持着自己的建立在技艺精湛的肖像画基础上的风格，其特色是将灰色、浅褐色和赭石色等半色调非常融洽地调和起来，还通过爱与死的主题加上轻微的讽喻。他后来厌倦了自己毫无节制的生活，在纽约克诺德·勒画廊举办的一次展出受到艺评家们的负面批评而未能承受，于1930年自杀身亡。

摩西·基斯林
(Moïse kisling)
《海上遇难的女人》
(1927年，克莱马纳收藏，巴黎)。基斯林生于波兰的克拉科夫，他曾接待过又穷又病的莫迪里阿尼。他的作品带有冷峻的不外露的密度，令人联想起塞尚和德兰的影响，后者从1918年战后起(当时他应征入了外籍雇佣兵团)对他的作用尤为明显。他对装饰性主题和鲜艳色彩的爱好与他的有节制的、诗性的构图结合在一起。





儒勒·帕斯森
(Jules Pascin)
《两个睡着的女人》
(1928年，国立现代艺术博物馆，巴黎)。稍微居高临下的角度加强了这个场面的非现实性和肉感性。帕斯森的大部分作品是妇女肖像或一些朋友的肖像，由半色调的细微变化和透明性造成的和谐感，表现着爱与死的^主题，而画家又加上了一丝轻微的嘲讽。

在长久的西方与日本的对话中，藤田成为少数几个最终定居西方的日本艺术家之一。另一位有同样经历的是国吉康雄(1893—1953年)，他去的是美国。藤田在东京皇家美术学院毕业后，于1913年去巴黎，在那里成为巴黎画派中最引人注目的成员之一，同时也成为超现实主义诗人德斯诺斯(Desnos)的朋友。1940年他回到日本，度过了战争时期。他带着上校军衔，以战争画家身份为他的祖国服务。战后，他否认了在战时所作的宣传作品。在肃清运动中，他决定重返法国，并于1959年皈依天主教，自己取名列奥纳尔(Léonard)。尽管表面上有现代表现主义痕迹，但他在20年代的波希米亚式的生活时期所作的肖像画、自画像、静物画，甚至荒野风景画，都表现出日本绘画艺术的影响，从中可以看出他使用中间色调的细腻、他对动植物(特别是猫)的敏感性以及对透视的处理，在他那里，透视几乎总是被一垂直的平面挡住。

形式演变趋势

20世纪初对于法国最重要的雕塑家来说是个丰产的时期，他们对国外的影响是巨大的。通过对理想美的追求和对主题的独特选择，他们的艺术与古典主义的艺术潮流紧密相连。

直至今日，其中最具影响力的人物还是奥古斯特·罗丹(Auguste Rodin，1840—1917年)，如同塞尚一样，他的精神更属于20世纪。他的现代性使他被邀请到维也纳分离派的展出中展示他的作品，例如《青铜时代》(1877年)和《地狱之门》(从1880年开始创作，直至他生命结束，他都没有真正完成它)，这些作品都在法国掀起过抗议风暴。作为哥特艺术

奥古斯特·罗丹
(Auguste Rodin)
《加莱义民》
(1884–1895年，罗丹博物馆，巴黎)。罗丹制作这座雕像是为了纪念六位在"百年战争"中牺牲的六位勇士。他们当时向英国占领者自首以便挽救将被摧毁的城市。作品中，六位人物的感情、手的运动，在自己选择的死亡面前的孤独，都表达了一种人道主义。但他们英雄般的动作缺少统一性，整个布局不呈古典的金字塔型，招致了很多非议。例如一位议员这样批评："这种沮丧、颓然的姿势是与我们的宗教相冲突的。"罗丹拒绝运用路易·大卫的金字塔型构图，他说："我是坚决反对这种戏剧化的美院式的艺术的。我蔑视他们的已成俗套的艺术，怎么能让我随他们亦步亦趋呢？"。尽管有当时政权的资助，同时也受到其本人某些失败的烦扰，罗丹保持着他的边缘性。他的作品被埃德蒙·德·龚古尔定义为印象主义，于1889年和莫奈的作品一起在巴黎展出。但罗丹自己不承认是印象主义者，他强调其作品的特殊之处——它的自主性、它的三维空间性。他在雕像的表面分细块精雕细琢，造成运动感，产生情感的真实感，雕像似乎总处于不稳定状态。罗丹以他反学院、反象征主义的作品创造了一种新的语言，这种语言表达了一种永恒超越的意志。



（受它启发，他写下了《大教堂》一书，1914年）、多纳泰罗、米开朗基罗的崇拜者，他还具有很深的文学修养，对但丁的诗篇非常熟悉，并从中获得不少灵感。人们可以从罗丹如此丰富的作品中感觉到库尔贝的现实主义、吕德（Rude，1784—1855年）的抒情和悲怆。

在人像塑造领域，他使用印象主义手法，寻找和表现生活中令人颤抖的时刻。他在他的雕塑表层上（对他来说，那只是"体积的尽头"）使用粘土，创造出多种表面，使光线得到充分表现，从而突出人物的感情和焦虑。

他的人物塑像《维克多·雨果》（1890年）、《巴尔扎克》（1897年）和系列像《加莱义民》（1884—1895年）暗示出在表现人物灵魂搏斗时作者的痛苦的创作冲动。他的素描也同样是令人注目的，它表现出作者在曲线方面的才能，后者保证了他能捕捉到模特儿运动的内在真实。罗丹还是一个天才的伯乐，在他的工作室里，他不顾种种困难吸收了一批艺术家：弗朗索瓦·蓬蓬（François Pompon，1874—1946年）、阿尔斯提德·马约尔（Aristide Maillol，1861—1944年）、卡米尔·克洛岱尔（Camille Cla-udel，1864—1943年）和夏尔·德斯皮奥（Charles Despiau，1874—1946年）。贡斯坦丁·布朗库西（Constantin Bra-ncusi，1876—1957年）也在他初到法国时就得到罗丹的支持和帮助。弗朗索瓦·蓬蓬在罗丹工作室工作了十二年，被认为是该室最杰出的制坯者之一，他后来以动物雕塑家的身份而出名。他的动物雕塑非常有个性，如《白熊》（1921年）。贡斯坦丁·布朗库西出生于罗马尼亚，于1904年移居法国，于1952年获得法国国籍。他只是在去美国、罗马尼亚和埃及（他十分欣赏金字塔）做短暂旅行时才离开法国。尽管受到罗丹的重视和鼓励，他却总是独立于罗丹。不过他学会了罗丹的直接在材料上砍削的方法。他后来成为马蒂斯、莫迪里阿尼、"海关



阿里斯蒂德·马约尔
（Aristide Maillol）
《被锁住的行动》
（1906年，奥赛博物馆，巴黎）。这座雕塑是为纪念路易奥古斯特·勃朗基（1805—1881年）而定做的。勃朗基由于他的革命思想，有半个生涯是在监狱中度过的，马约尔选择了一个双手被绑在背后的妇女的形象来表现反抗的动作。体态的丰满，脸面的风格化表达了一种坚决的神态，这种决心是凝聚在内心的，所以更加显得坚强。

官员"卢梭等人的朋友。他亲自制作了卢梭的墓碑并在上面刻上了阿波利奈尔所题的诗篇。1913年，布朗库西在纽约的阿尔莫利展厅中展出了五件作品。这次展会展现了先锋艺术倾向。尽管布朗库西受立体主义影响，但实际上他从未真正加入过先锋派。他的作品寻找表现内容的精髓，去除细节，因此与立体主义钟爱原始艺术不同，更接近于新石器时代的艺术(例如他的名作《大地的智慧》，1907年)和古老的艺术或前古典古代艺术。这在他的《吻》(1923年)的主题中表现特别明显，这部作品表现了一对男女拥抱的场景。他把这份文化遗产与对飞翔和空间的现代思考前瞻性地结合起来。在所有动物对象中，他特别选择鸟作为目标，着力表现其光滑的表面，精致到几乎失去平衡，使其成为能量发生器的象征。布朗库西为了将生活主题绝对化，通过对大理石、钢和青铜的表面打磨使其达到像镜子般光滑，从而与石块和石膏的粗糙形成反差。他的这种对精神性的思考(有时被看做为粗野的)在他的卵型系列作品中得到完成：《睡眠中的缪斯》、《新生儿》、《普罗米修斯》和《世界之初》。这些作品后来给予超现实主义者以灵感。

1938年，在罗马尼亚的征求下，他完成了《吻之门》，这是他纪念碑般的作品的最后体现。此外，他的系列作品《无穷之柱》中体现的在细微变化中不断重复的原则，对60年代的"极简抽象艺术"也起了很大影响。

布朗库西在他的大面积的雕像座基的建造上赋予了它们独立的建筑性价值，其形式在于突出座基的粗糙与飞鸟、诗神等的精细之间的反差。但后来他完全取消了这种手法，而采用非洲雕塑的方法。

布朗库西同时也是一个有巨大才能的摄影家。他所拍摄的朋友、动物，特别是他的雕塑的照片都是艺术品，是研究他的美学和他在巴黎的隆辛街上的工作室生活的最重要的资料之一。



贡斯坦丁·布朗库西
(Constantin Brancusi)
《玛雅斯特拉》
(1912年，塔特陈列室，伦敦)，在他整个一生中，布朗库西一直对飞行本质进行思考。他的七件关于"玛雅斯特拉"的作品预示了整个系列的《鸟》的出现。"玛雅斯特拉"是罗马尼亚传说中的一种神鸟，是它将英俊的王子引向他的心上的公主。布朗库西旨在"显示世界之美"，将青铜打磨得光滑无比，以使得体积更有装饰风味，"这是由某些材料的绝对形式所要求的"，他自己这样解释说。他靠磨光的青铜映出的影像，引入空间的潜在性，而磨光的青铜又与石质的粗糙底座形成反差。

形式革命

通过对形式的重新结构，立体主义者、未来主义者、至上主义者和构成主义者深化了先前美学运动中的色彩革命所取得的成果。他们超越了本人才能和灵感的个人性，在历史上第一次用“前卫”这个概念来确认他们的艺术视野的不同。这些“前卫”预示了抽象艺术，显示了20世纪的一大倾向是要建立一系列复杂的体系。这些体系既不参照自然形式，也不遵循感情的冲动，而是致力于从先前几个世纪的美学框架中解脱出来，独立于任何超验性，发展一种新的美学，这种美学在于表现人类与自己的创作之间的冲突。



毕加索
(Picasso)
《女水手的半身像》
(1907年，毕加索博物馆，巴黎)。这个半身像是《亚威农少女》一画的长期准备工作中的一部分，它没有出现在最后的版本上，但也成了一幅独立的作品。这里，画家对结了髻的女性发式与海员水手服装的处理造成的模糊性是不同一般的，但眼神的深邃是典型的毕加索的风格。

立体主义

立体主义大体经历了三个阶段：1907年至1909年的塞尚阶段，1910年至1912年的分析阶段和1913年至1914年的综合阶段。大部分立体主义者都经历过野兽派时期，比如乔治·勃拉克(Georges Braque，1882—1963年)。“立体主义”一词始见于马蒂斯对他的绘画《埃斯塔克的房子》(艺术博物馆，伯尔尼)所做的批评性评论中，在这篇评论里，马蒂斯提出这幅画是被1908年的秋季沙龙拒绝的“由一些小立方体做成的。”后来这个词被批评家路易·沃克赛尔捡起并系统化了。把立体主义当做一种艺术流派来加以定义，远远晚于巴勃洛·毕加索(Pablo Picasso)所做的首批研究(从1907年起)。他的绘画《亚威农少女》(现代艺术博物馆，纽约)，作于1907年但始终没有最后完成，是立体主义的第一幅创作。这是对安格尔在1859—1863年创作的《土耳其浴室》(卢浮宫博物馆，巴黎)和马蒂斯在1905—1906年创作的《生活的欢乐》(巴恩斯基金会，梅利翁)的挑战性的滑稽模仿，其标题是由诗人和批评家安德烈·沙尔蒙选定的，暗示妓院内的一个场景。这幅作品体现了毕加索在长期研究中追求的形式净化、描绘和感情细节的取消，以及他试图深化塞尚的通过平面的重叠来表现空间的教义的愿望。这个教义是以牺牲明暗对比和人感受到的深度感(作为人的一种天生的视觉的反应)为前提的，用塞尚自己的话来说，“用球体、圆柱体和圆锥体来处理大自然。”它也反映了毕加索对非洲艺术的迷恋，这可以从对形象的椭圆形处理、对人体的正面表现以及脸部的面具化上可以看出。毕

毕加索

《亚威农少女》

（1907年，现代艺术博物馆 纽约）。这幅画通过自然与艺术的最终断裂表现出它的革命性。这是第一幅立体主义作品，它同时反映了毕加索对塞尚肖像画和非洲面具的强烈爱好。阿波利奈尔对立体主义绘画曾做如下定义："构图的各个组成部分不是从视觉现实中获得，而是从概念现实中获得。"这幅画是对此的一个说明。



加索突出了以取消人物个体特征为代价的结构组合，用的是塞尚笔下人物固定不动的肖像画手法。

立体主义纯粹是在法国发展起来的，时间是1907年至1914年间，但在整个世界都有它的回响，其影响所及直至俄国和美国，还不仅限于绘画世界。作为20世纪最有代表性的绘画革命的抽象派几乎无一例外地从中吸取灵感。1913年在纽约举办的阿尔莫里展览会，把重点放在法国艺术上——塞尚、立体主义、达达主义和杜尚兄弟的作品。其中马塞尔·杜尚的《下楼梯的女人》(1912年，艺术博物馆，费城)引起极大轰动。

立体主义创立的造型语言，其特征主要表现在对形状的解构，使之成为为数颇众的多面体系列和复杂的不对称体、平面的融合，直交线和对交线占主导，矛盾的节奏，色彩系列的减缩，题材的精简。这样一种形式向人暗示出一个思考的世界。在那里，外部光源被完全排除，内容主要有静物画，装饰附件一式不变的肖像画(烟斗、吉他、象棋等，后者是马库西斯[Marcousis]和胡安·格利斯[Juan Glis ，1887—

1927年］最喜爱的题材）。立体主义者继续了塞尚关于艺术作品是与自然世界相平行的和谐世界的思想，将表现方式与物体的自然形态区分开来，摒弃了从文艺复兴的绘画那里继承下来的再现主义。为了更好地确立艺术品相对于自然的独立自足性，他们建立起预先设定的结构，并通过运动原则与视点同时介入的原则，使这些结构具有生机。正如格莱兹与梅真格在他们的著作《论立体主义》（1911年）一书中所宣称的“艺术中的惟一错误是模仿”。人是孤独的，他必须以自己的生活与周边围绕着他的新的世界相抗争。所以立体主义的作品中流露出令人焦虑的事物关联，意义往往模棱两可，后来又被超现实主义者添上了一层梦境的色彩。

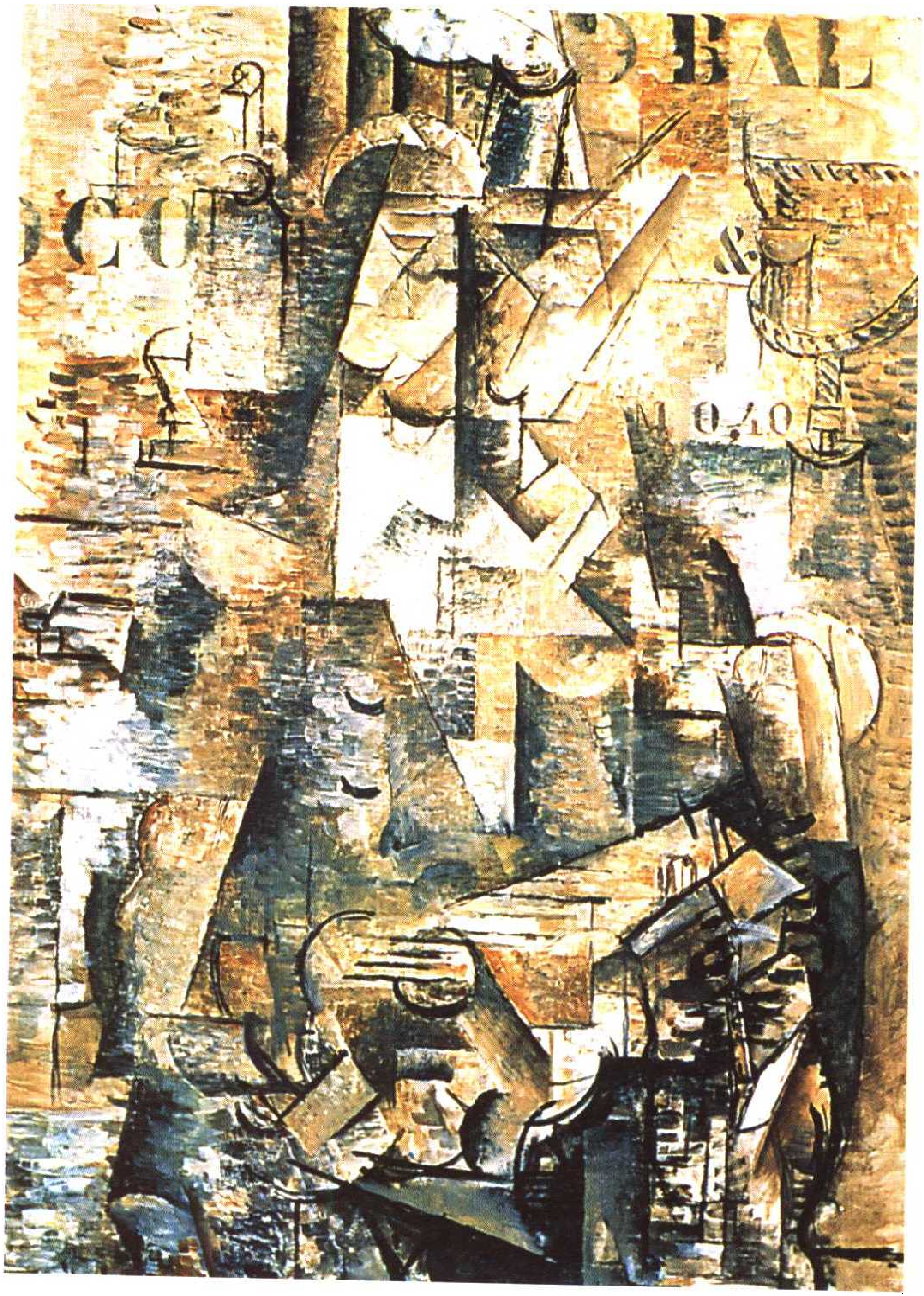
梅真格保持着与所有没落精神形式的距离，他说：“我们拒绝所有欺人的、异想天开的、蒙昧人的智性的深奥教义。”绘画成为由物体的形式法则所决定的“艺术”、“认知的工具”、一种科学行为，而并非仅仅是“一种证明我们面对事物与事件有所反应的美学材料”。是现实，而不是理论决定感觉。立体主义仍保持着主观和客观的某种联系，而这种联系将被抽象派所取消。立体主义的肖像画和其它作品的美主要来自于根据一种极为严谨的形式需求，对几何方块进行安排；各元素形成高度的整体性，有时正是它们之间的对立形成了这种整体性；一些灰色、浅灰色、褐色同单色的饱和色调对比十分简洁，似乎源自一种纯粹抽象的诗性原则。

双头面具

（来自象牙海岸，非洲和大洋洲艺术博物馆，巴黎）。



20世纪初对于艺术理论领域来说是一个从未有过的科学发现占重要地位的时期。胡安·格里斯（Juan Gris，1887－1927年）在1923年这样说：“绘画数学把我带到了表现物理领域。”立体主义者让摄影家们去再现生活，而自己则从物理理论发现中去探索，特别是爱因斯坦的相对论理论。后者将物质与能量结合起来，发现了时空维度，改变了人类在宇宙中的位置。立体主义的绘画相对于体积而言，是对空间的肯定，是表现四维空间的一种尝试。至少格莱兹和阿波利奈尔是这样定义立体主义的。格莱兹还经常引用里曼（Rieman）的定理，而阿波利奈尔是该运动



乔治·勃拉克
(Georges Braque)
《葡萄牙人》
(1911年,艺术博物馆,巴塞尔)。这幅画是立体主义最兴盛时期的作品,人物的主要线条还依稀可见,但形象与背景被解构为几何元素,以棕色与灰色为基调画出,显示出高度的统一性。勃拉克是第一个在画中运用模板文字和数字的画家,这些文字和数字不表现它们的内容,而是表现这些符号形状本身的意义。这些在1912年他的粘合纸作品中表现更为突出。

的主要阐释者,虽然他的阐释方式更有比喻性而非科学性。假如立体主义者要想从相对论中吸取灵感,他们就必须首先摈弃多种视角同时出现的原则——其实他们也并没有真正做到这一点,因为物体是被解构的,而并非从透视的不同角度看到的。绘画空间无法与物理学的空间场的概念相调和,所以,所谓的在立体主义与相对论之间有一种可以相互解释的说法是错误的。爱因斯坦本人也对此做出评价:“这个有关艺术的新语言与相对论理论是毫无关系的。”这种语言更接近于希尔伯和伯罗威尔的逻辑理论,也与俄国物理学家伍斯邦斯基(1878–1947年)的论著相接近,如《宇宙新模式》(1905年–1910年–1916年)、《四维空间》(1909年)、《第三器官》(1911

毕加索

毕加索作为一个天才画家，以敏锐的洞察力、无穷的创造力以及无与伦比的驾驭线条的能力，更新了20世纪的形象语言。在这方面，他的贡献比任何人都要大，他极大深化了对艺术表现的模棱两可性的分析。

1881年：毕加索出生于西班牙的马拉加。

1901年：自1900年他来到巴黎，直到1904年他画了一些充满感伤的表现主义作品，这构成了他的"蓝色时期"。1905至1906年则是他的"玫瑰时期"。

1907年：他完成《亚威农少女》，从此他被看做是立体主义的始祖。他对该主义的形式结构下了定义，这种形式结构成为他一生中思考的基本模式。他的工作室成为他与朋友进行辩论的中心。他们当中有詹特鲁德·斯坦因，胡安·格里斯，马尔库西，马克斯·雅各布和安德烈·萨尔蒙等。

1914年：完成雕塑《苦艾酒杯》(国立现代艺术博物馆，巴黎)，成为第一件利用"现成品"而制作的作品，也是他关于"透明"的长期思考的开端。这种思考以后被其他雕塑家所继承，主要有加伯和佩斯耐。

1915年：他朝着现实主义发展，但仍带有立体主义痕迹。这在1919年伦敦展出中得到肯定，在那里他重又遇见德兰，后者正处于向古典传统的回归时期。他以几乎是本能性的笔触以及神秘形象的引入(比如半人半兽神)，为俄罗斯芭蕾舞布景做了革命性改造。

1916年：第一次世界大战爆发期间，他住在巴黎，只有胡安·格里斯和马克斯·雅各布伴随着他。阿波利奈尔的死给他造成极大创伤。

1920年：他以庞大的、具有雕塑性的、静止的、超越时间之上的、忧郁的人物形象对罗马、希腊的古代风格进行现代意义上的重新诠释，采用简洁的褐色与灰色，这使他的作品从那些回归秩序的平淡的线性作品中脱颖而出，别树一帜。但他对线条活力的兴趣在其作品中始终有所表现。

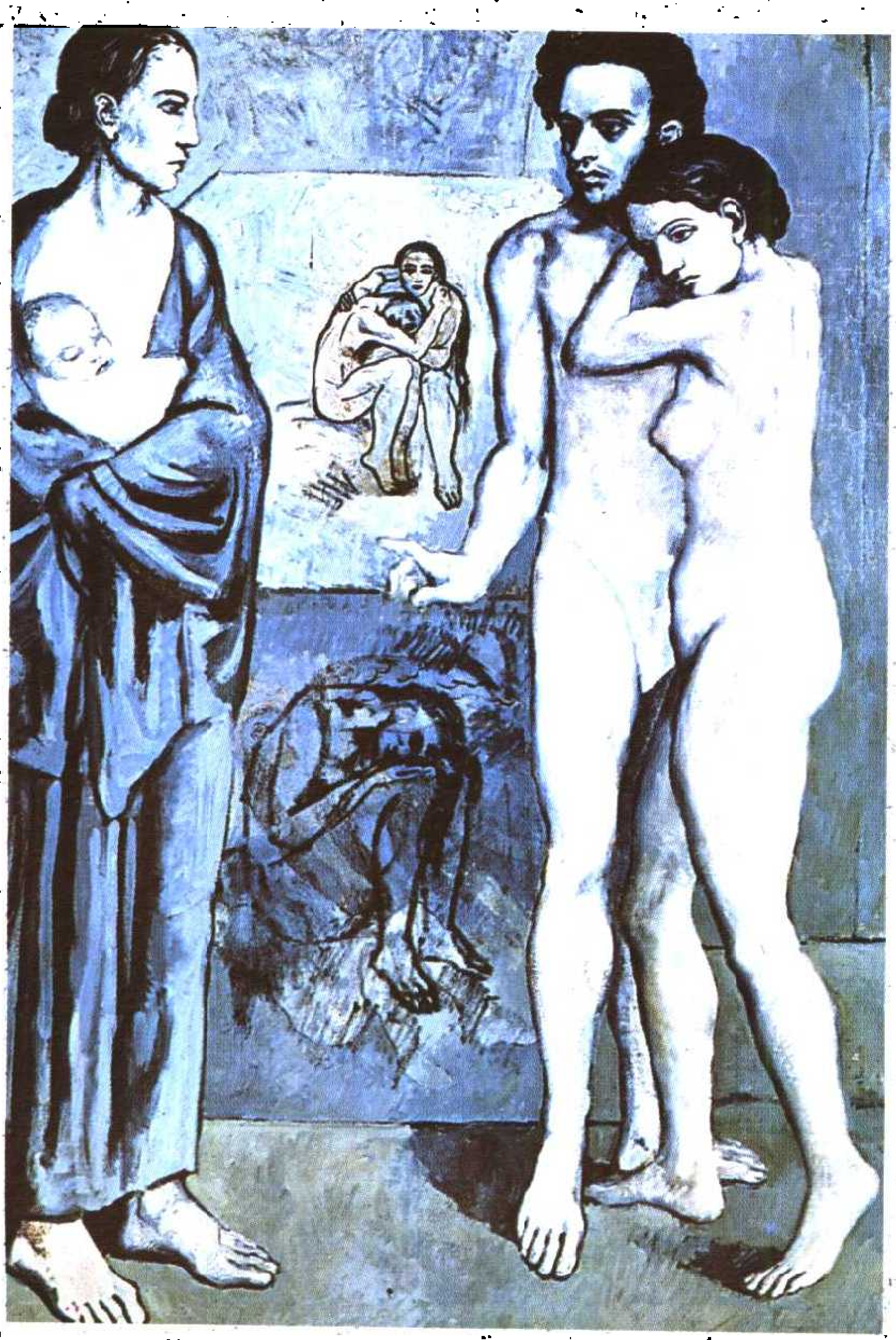
1923年：他以安格尔的方式作讲究的肖像画，比如《喜剧丑角》系列(国立现代艺术博物馆，巴黎)，具有某种悲怆的美。这个混合着新古典主义、幻觉主义、新立体主义和追逐上流生活方式的阶段(马克斯·雅各布将其称为"公爵夫人时期")持续时间不长。毕加索的一生和他的作品是关于政治、艺术表达自由的坚决的不容讨论的肯定，也是对传统的一种持续斗争。

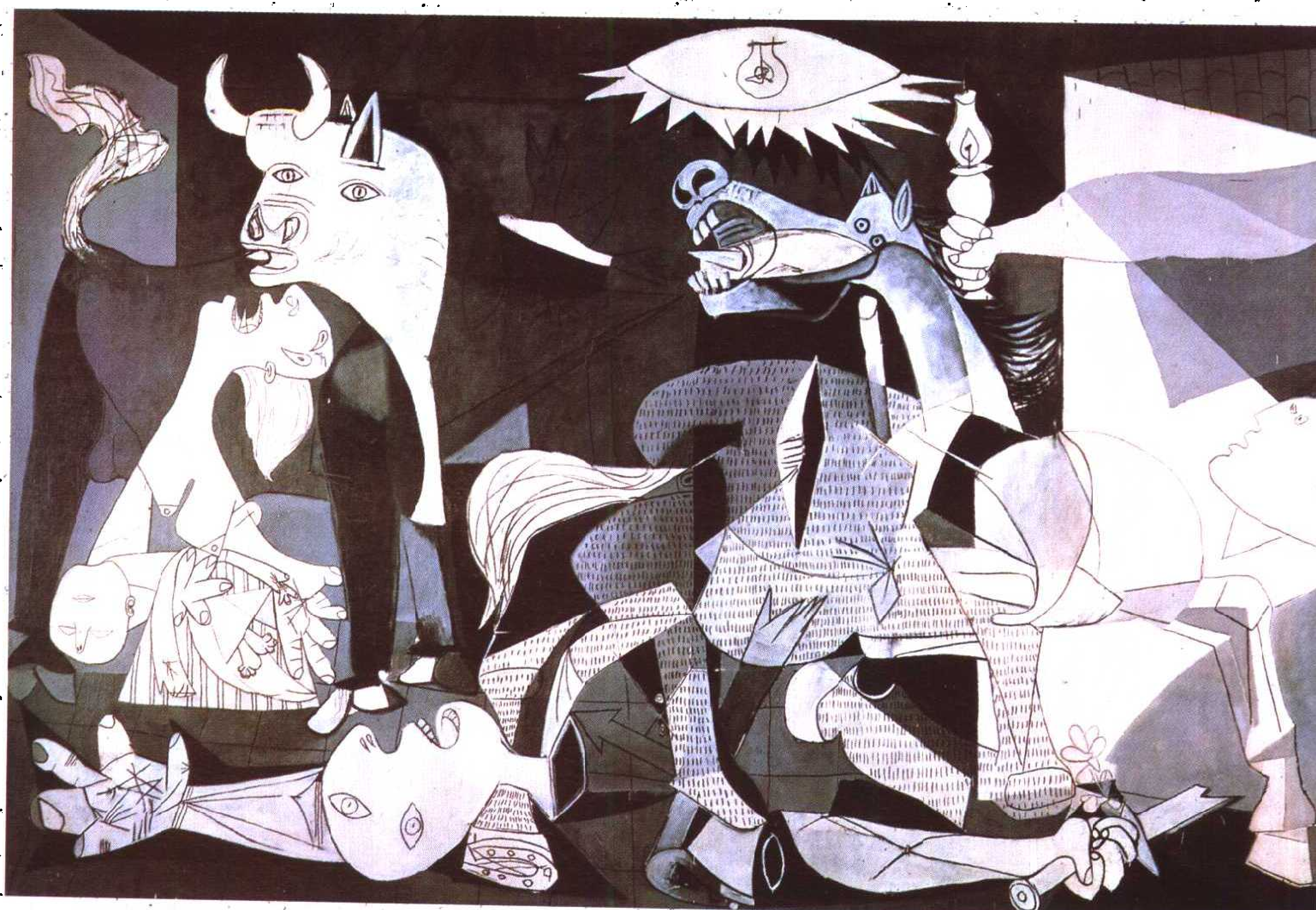
1925年：由于超现实主义的巨大影响，他的作品出现了一个断裂。这使他加深了对图像的双重意义的认识。从多个角度看人体，使之分解；空间的异质性以及夺目、有力的色彩构成了他独特的鲜明风格，建立在对能指与所指之间的游戏以及对模仿品再模仿等基础上，尤其体现在他的粘贴纸作品中。在很长时间内，他没有大的变化，直至出现完全的抽象。

1930年：马和人身牛头怪物等神秘形象、哭泣的女人成为他最常用的题材。他最后两次去西班牙，接着他的火热的性格经历了一次严重的个人心

《生活》

(1903年，克利夫兰艺术博物馆，克利夫兰)。在这幅深受西班牙表现主义影响的"蓝色时期"的作品里，表现了感伤情绪和母爱的主题。画中之画预示了毕加索在立体主义时期对视觉感知以及艺术功能限制的思考。





理的危机。

1937年：他完成了他的杰作《格尔尼卡》，以纪念这座巴斯克地区的城市的殉难者。

1940年：在德军占领期间，他继续住在巴黎，画了一些悲剧题材的作品，比如《晨曲》(巴黎国立现代艺术馆，1942年)、《尸体堆》(私人收藏，1945年)等。画中解体的、令人担忧的人类形象被包围在内部灾祸般的框架内，甚至最平常的家用器具也隐含着最大的危险。毕加索的作品曾经那样使公众们震惊，其实它只是每每预示了在20世纪上半叶发生的那些重大事件与使人焦虑的现实。他显示了艺术的功能不再是理想化的，超凡脱俗的，而是介入时代的，跟萨特在《脏手》一剧中表现出来的存在主义哲学并无二致。

1944年：毕加索加入共产党，并决定只要佛朗哥继续实行独裁，他就不再回他的祖国西班牙。他遵守这个诺言直至逝世。

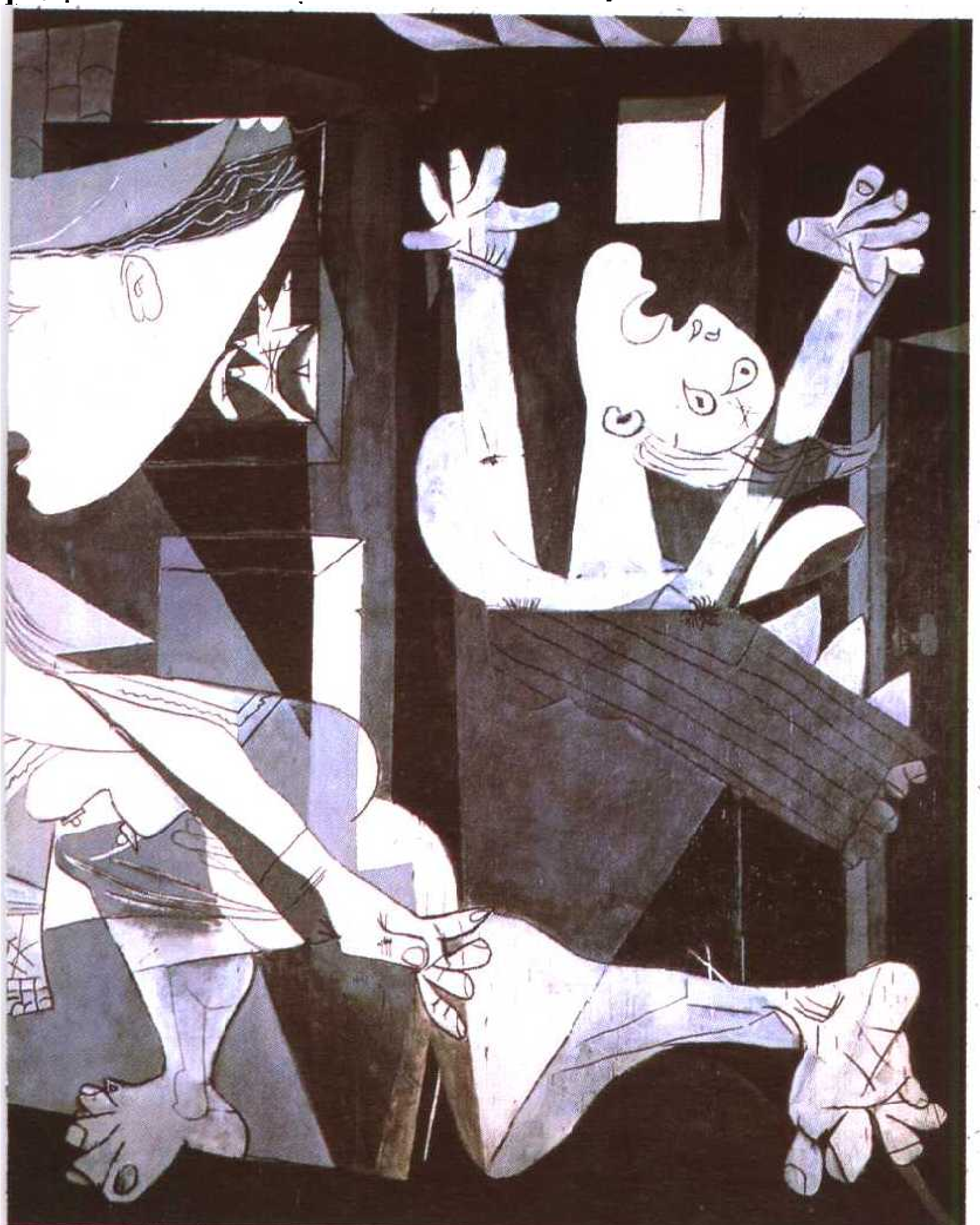
1945年：他去法国南部定居，制作了一些令人注目的作品。这些作品都是在立体主义人物形象和对自然进行新观察的启发下形成的。他重新运用雕塑和陶瓷技术，并创作了许多组合雕塑。

1965年：他实现了立体主义原则与人体抒情风格的独一无二的联合，同时从德拉克洛瓦、马奈和普桑的作品中吸取灵感。

1968年：他戏谑地模仿拉斐尔的理想艺术，创作了一个系列的作品，以展示爱的欢乐以及超越它之上的艺术。

1973年：直至他去世(1973年在穆然去世)，他完成了不少雕刻、绘画、油画作品，其中包括有着探索眼光的自画像。

1981年9月：《格尔尼卡》在首先被置放在纽约现代艺术博物馆之后，于佛朗哥死后送回到西班牙。毕加索曾要求他的作品只有在西班牙实行共和制后才能送回那里，这个希望的实现意味着民主的重归。





《格尔尼卡》
（1937年，瑞娜·索非亚博物馆，马德里）。西班牙战争期间，巴斯克地区被莫拉将军的"铁圈"所包围。由德国派遣的秃鹰军团参谋长冯·利赫多芬在佛朗哥军队的同意下决定采取"格尔尼卡"行动。1937年4月26日，星期一，正是赶集之日，德国空军轰炸了这个巴斯克小城（共和主义者抵抗中心），把它完全摧毁了，一千五百多人丧生。《格尔尼卡》提供的是一个世界末日的情景。"绘画是与敌人进行战争的进攻与防守的武器"，毕加索这样宣称。他还说："西班牙战争是反对人民、反对自由的战争。我的一生是一场针对这个行为的持续斗争。在这幅名为《格尔尼卡》的绘画中我清楚地表达了我对将西班牙变成一个痛苦与死亡的海洋的军人阵营的痛恨。"在这幅里程碑式的作品中，混合着面临死亡的人类与动物形象，其中占了主导地位的形象有妇女痛苦的脸，象征粗暴的公牛形象，象征人民的马，象征自由的鸽子（它已受了致命创伤）。画面的空间建立在一些三角形的平面之上。这一空间是不同质的，因为根据立体主义的原则，正交直线与对角线形成矛盾反差，但身体的碎片呈线性伸展，人物脸上流露出悲伤，这又是毕加索特有的表现主义风格一以贯之的结果。1937年由巴黎博览会中的西班牙展厅向毕加索定制的这幅画于1981年佛朗哥死后被送回西班牙。

《安布瓦兹·沃拉尔肖像》
（1909—1910年，普希金博物馆，莫斯科）。20世纪初的画家们很得益于安布瓦兹·沃拉尔。他是一位天才画商，才能的发现者。从1901年起，他就展出毕加索的作品。在他这幅肖像画中，毕加索用诗意和分析立体主义的深度原则来处理画面，运用了多个小块状几何平面，色泽包括水晶色、棕色、浅灰色和灰色。

年）等，这些著作在俄国未来主义与立体主义者那里非常流行。

1912年由雷蒙·杜尚–维庸（Raymond Duchamp-Villon，1876–1918年）、马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp，1887–1968年）、雅克·维庸（Jacques Villon，1875–1963年）兄弟，以及弗朗西兹·毕加比亚（Francis Picabia，1879–1953年）、罗杰·德·拉弗莱斯奈（Roger de La Fresnaye，1885–1925年）、法兰提塞克·库普卡（Frantisek Kupka，1871–1957年）、路易·马尔古西斯（Louis Marcoussis，1878–1941年）和亚历山大·阿奇蓬柯（Alexandre Archipenko，1887–1964年）等人创立了"黄金分割"团体，这是对立体主义的一个更新。受到达·芬奇的《画论》（1490年）中关于透视和黄金分割点的规则的启示，该团体的艺术家把他们的作品建立在金字塔结构的构图上，并从中通过对角线的相交获得双重视点，同时改变了分析立体主义的简洁的色彩系列，突出酸性颜料的作用。非洲艺术和大洋洲艺术对他们来说是一种提醒，而关于物质结构的最新发现，布朗运动定律以及玛莱（Marey）和穆伊布里吉（Muybridge）通过分解摄影术对运动做出的综合等也对他们提供了很大启发。马塞尔·杜尚试图在他1912年的《走下楼梯的女人》里再现这些原则。面对向抽象倾向发展的这种演变，毕加索、勃拉克和胡安·格里斯创立了粘合纸技术，它突出了画面表面和深度感表现之间的矛盾，这种深度感表现将现实中转瞬即逝的、次要的效果完全摈弃不顾。为了强调材料的直接作用，胡安·格里斯甚至在他的作品《实验室》（1912年，私人收藏，巴黎）中嵌入一块镜子碎片。



雷蒙·杜尚–维庸
（Raymond Duchamp-Villon）
《坐着的女人》
（1914年，国立现代艺术博物馆，蓬皮杜中心，巴黎），画家是"黄金分割"团体的一个成员，也是马塞尔·杜尚和雅克·维庸的兄弟。受到一位艺术家模特儿的启发，他创作了这个线条优雅的雕塑。作品中，他取消了所有多余的细节，磨光了整个表面。他把这种简化方法进一步运用到1914年的《大马》一作中（国立现代艺术博物馆，巴黎），该作品是动物与机器的综合表现。

与野兽派不同，立体主义也使得雕塑领域的发展有了可能。雷蒙·杜尚—维庸打磨他的人像或动物塑像的表面，去除描述性细节，突出了形式的机械抽象。阿奇蓬柯的古代风格的雕塑，比如《裹在被单里的女人》（1911年，现代艺术博物馆，巴黎）给立体主义的形式定位注入了深度；他

雅克·维庸
《探险》
（1935年，国立现代艺术博物馆，巴黎）。尽管立体主义已于1914年消亡，但这幅画证明这种"探险"并未真正结束。在受到塞尚的影响后，雅克·维庸于1912年加入"黄金分割"团体。他的形式处理建立在科学分析之上；此画中，他还将构图的准确与色彩的纯粹、透明结合起来。



创造了第一批雕塑绘画作品，这种形式在20世纪一直得到了发展。奥多·古特弗恩德(Otto Gutfreund，1889—1927年)和奥斯普·札德季纳(Ossip Zadkine，1890—1967年)在他们的作品中引入了表现主义成分，唤起对运动与音乐的感觉，从而丰富了立体主义艺术。立体主义者一直生活在一种封闭、深奥的氛围中，不为人理解，甚至在一些最有文化的地方(如纽约的阿尔莫利展厅)；他们生活在大众的不理解与普遍的屈辱中，成为丑闻的主题，引起公众与批评家们的嘲笑，因为只有格莱兹与梅真格两人曾尝试自我辩解一下。但是，立体主义走的路事实上与20世纪初的文化发展的一般道路是相平行的，与当时的斯特拉文斯基和勋伯格的音乐研究

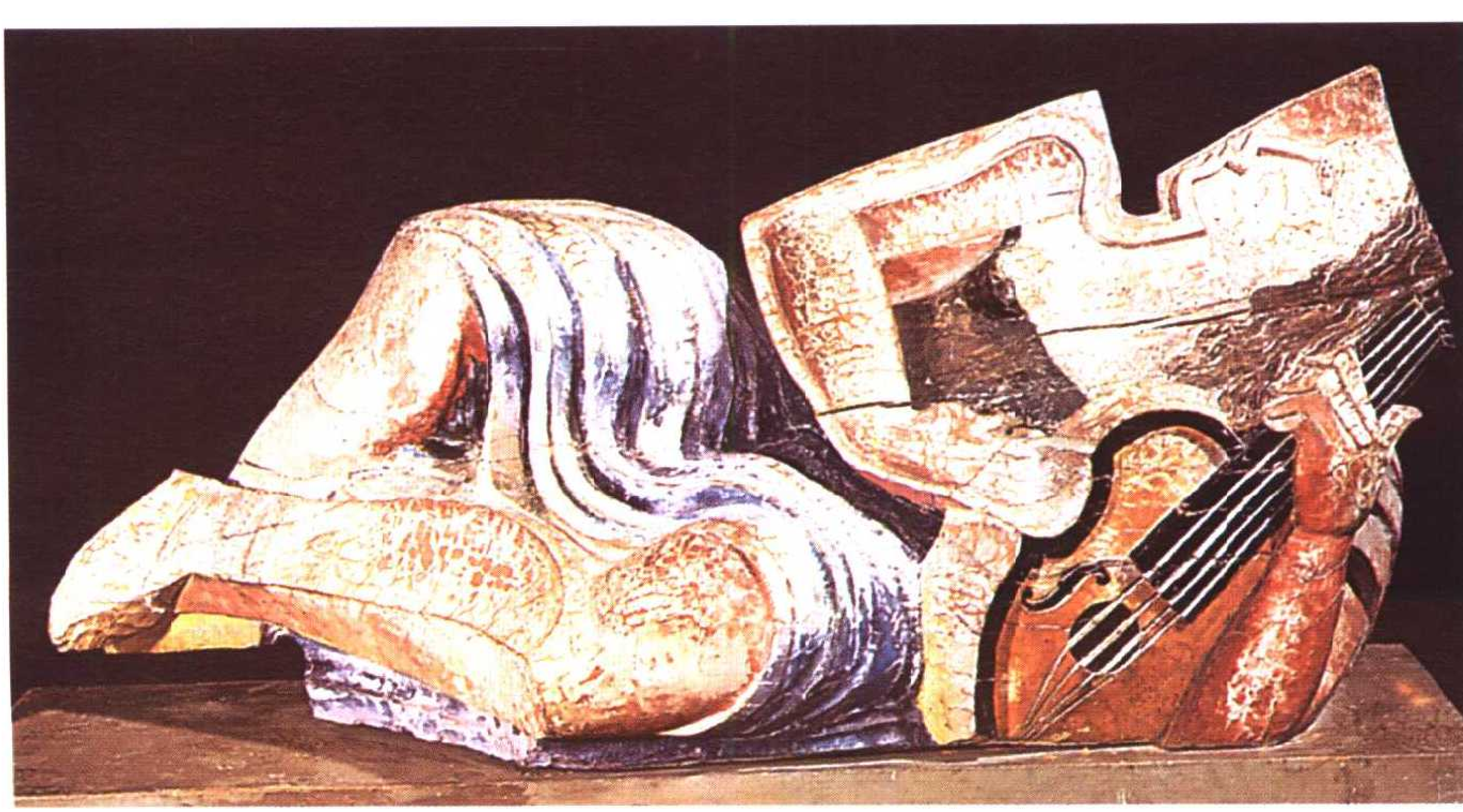
胡安·格里斯

(Juan Gris)

《*图尔地区人*》

(1918年，国立现代艺术博物馆，蓬皮杜中心，巴黎)。这幅于1918年夏天在图尔地区作的肖像是以综合性立体主义原则为根据的，但格里斯放弃了1913至1914年间的鲜艳色彩，而采用分析性立体主义的有节制的笔法。在受到塞尚肖像画影响后，他对此作了自己的解释："塞尚把一个瓶子画成一个圆柱体，……而我，则把圆柱体画成瓶子。"





马塞尔·杜尚
(Marcel Duchamp)
《下楼梯的女人：作品之二》
(1912年，艺术博物馆，费城)。马塞尔·杜尚在1913年的阿尔莫里展会上挑起了最为激烈的辩论，就是因为这幅运动解体的裸体画。作品的结构性很强，显然受到玛莱和穆伊布里吉的分解摄影术的影响。

左页下：
奥西普·札德金
(Ossip Zadkine)
《姬妾》
(1936年，瑞阿图博物馆，阿尔勒)。与他1914年至1918年的立体主义垂直性的作品相反，这部《姬妾》作品则是横向的。札德金在创作中采用同时性原则规定的宽几何平面，从而把材料的粗糙、厚重的特征与音乐性的主题结合了起来。



以及马拉美(Mallarmé，1842—1898年)、库明斯(Cummings，1894—1962年)、乔伊斯(1882—1941年)和吉尔特鲁德·斯坦因(Gertrude，1874—1946年)的文学研究有着亲缘关系，他们都努力从传统形式结构中解脱出来。这场运动由于第一次世界大战而被中断，几乎所有艺术家都投入到战争中去了，或者不得不流亡。阿波利奈尔和勃拉克的脑袋都受了重伤；雷蒙·杜尚—维庸、罗杰·德·拉弗莱斯奈和阿美迪·



奥托·迪克斯
(Otto Dix)
《战争》
(1929–1932年，州立艺术陈列馆，德累斯顿)。第一次世界大战期间，奥托·迪克斯怀揣着尼采的著作《快乐的知识》和《新约全书》，作为一个普通战士战斗在俄法前线，曾两次受伤。尽管战壕里环境恶劣，但他仍作了六百多幅速写。从1921年起，为了丰富他风格中的表现主义成分，他重新回到德国绘画的源头，并拾起了装饰屏传统，从而完成了他的杰作《战争》——一部精致的透明淡色的多折画屏。与阿尔多尔费尔一样，作者使





用聚集的光线和冷色，其构图力量造成了悲剧效果。营造出这个战斗场景中世界末日一般的氛围。画面上的战士们像是脱离了人类环境而匆匆赶向一个无名深渊。迪克斯自己也出现在右面的画面中，他正挟着一个战士。作品的现实主义风格，接近于科学的客观性，特别表现在下边的画面上——一个战士的尸体。这是直接受汉斯·霍尔拜因的《基督之死》（1521年，巴尔博物馆）的启发，该画被认为是西方艺术中第一次用世俗的形象表现基督。

德·拉帕特里埃(Amédée de la Patellière, 1890—1932年)都因重伤而早逝；雅克·维庸和普伊(Puy)跟杜诺瓦耶·德·塞贡萨克(Dunoyer de Segonzac)一样，在伪装军营处服务，而捷克人库白卡和古特弗恩德则志愿参战，与诗人白莱斯·桑德拉尔斯一起在阿尔多瓦作战。战后，形象价值危机却给毕加索、勃拉克和康定斯基的光辉演变提供了有利的条件；立体主义随之发展，直至1936年。马列维奇在短暂加入综合立体主义之后，开创了他自己的道路而朝着至上主义发展。只有那些狭隘地拴在立体主义原则之上的艺术家，看到了立体主义的衰亡。

亨利·高迪尔-布雷斯卡
(Henri Gaudier-Brzeska)
《坐着的女人》
1914年(美术博物馆，奥尔良)。法国雕塑家亨利·高迪尔-布雷斯卡于1919年在伦敦定居并加入了旋涡主义运动。作为罗丹、布朗库西、阿希宾柯、特别是大洋洲原始艺术的崇拜者，他在对人类与动物器官形状研究中创立了自己的风格。此作中图腾般的庄严呆板，体积的张力，将表面处理为平坦的几何平面的手法，成为1922年亨利·摩尔关于形式简洁化研究的先声。



旋涡主义

意大利未来主义领袖F·T·马尔内蒂(Marinetti, 1876—1944年)于1910年至1914年在伦敦举行讲座，以他的“语言恐怖主义”给英国立体先锋派画家带来了兴奋剂。温德姆·刘易斯(Wyndham Lewis, 1882—1957年)、克利斯多夫·内文松(Christopher R.W. Nevinson 1889—1946年)、库特伯·汉密尔顿(Cuthbert Hamilton, 1884—1959年)、爱德华·韦茨瓦瑟(Edward Wadsworth, 1889—1949年)于1914年3月成立了反抗艺术中心。但除了内文松，他们于同年六月又抛弃了未来主义原则，批评未来主义者对机器的爱好，认为这是十分幼稚的；他们只保留了关于艺术作品是能量的来源和形式的观点。

诗人爱兹拉·庞德(Ezra Pound, 1885—1972年)曾在艺术中心打出一块牌，上书“基督时代的结束”，他成为了这场只剩下了少数几个成员的运动的主力。他给这场运动取名为“旋涡主义”。此词来源于拉丁语“vortex”(旋涡)。旋涡主义者作品的特征是将立体主义形式改变成弯曲、破碎的放射性线条：在作品中心，由螺旋形的回转力引发一种旋风效应，象征着历史上的强烈旋涡。旋涡主义宣言于1914年该运动刊物《狂风》创刊号上发表。雕塑家雅各布·爱泼斯坦(Jacob Epstein, 1880—1959年)和亨利·高迪尔-布泽斯卡(Henri Gaudier-Brzeska, 1891—1915年)也加入了该集团。

旋涡主义运动无论在系统化还是在深刻性上都不如立体主义。该运动在战争中消失了。亨利·高迪尔–布泽斯卡曾这样宣称："战争是个大药方，它消灭了个体中的狂妄自大、自我行为以及骄傲。"他于1915年6月死于战斗中；同样，哲学家休尔谟(该运动的创始人之一)也于1917年战死。只有爱兹拉·庞德独自高举旋涡主义旗帜，并于1916年发表了一本书评论高迪尔–布泽斯卡，但该书有不少错误，他还将休尔漠的诗作编成册。而在战后，刘易斯和内文松都重新回归到了现实主义。

未来主义



安伯托·波奇奥尼
(Umberto Boccioni)
《在空间的延续性中独一无二的形状》
(1913年，王宫现代艺术博物馆，米兰)。意大利未来主义最具代表性的作品出现在1912至1913年之间。这一关于空间雕塑的思想影响了阿希宾柯、加伯、俄国未来主义者；它直接启发了塔特林的《塔》，以及后来的亨利·摩尔。本雕塑有许多复制品，其中最大的现存于伦敦的塔特陈列室中。

未来主义综合了意大利艺术家的努力，试图以此使意大利摆脱由于沉湎于自己的历史而表现出的20世纪初在政治、文化上的无动于衷，重新找到它在19世纪中叶在争取独立的斗争中所具有的活力。未来主义者抨击既有的价值观，提倡能使意大利与进步的欧洲同步的、带有某种"健康的"侵略性的语言与文化上的新规划。他们称颂城市、称颂机器时代和速度时代，汽车大赛对他们来说要比陈列在卢浮宫的胜利女神像更加美丽。未来主义主要表现为一场民族主义运动，它经历了两个历史时期：第一个时期是从1909年至1916年，即到它的创立者翁贝托·波丘尼(Umberto Boccioni，1882–1916年)逝世为止；第二个时期是从1918年至1944年，在这一期间它的理论家马以内蒂(Marinetti 1876–1944年)试图使该学派成为意大利的官方艺术，但一直未能成功。

马以内蒂的《未来主义宣言》于1909年发表于《费加罗》杂志，不久便被译成俄语。1910年，波丘尼在都灵的大剧院宣读了由四位艺术家签名的《未来主义画家宣言》，他们是：路易奇·罗斯洛(Luiqi Russolo 1885–1947年)、卡洛·卡哈(Carlo Carrà 1881–1966年)、吉诺·塞夫里尼(Gino Severini 1883–1966年)和贾科莫·巴拉(Giacomo Balla 1871–1958年)。未来主义艺术家的雄辩和浮华(他们的演说还经常伴随着"噪音主义"艺术，即由多种乐器组成的音乐会，可以说是后来的"具体音乐"的前身)，以及他们的美学理论吸引了不少的艺术家。但是他们的民族主义、干涉主义直至后来的法西斯主义立场，以及对战争的颂扬，引起其他一些艺术家，如莫迪里阿尼和德·基里科等人的蔑视和严厉批评。

马以内蒂不停地在欧洲直至俄国旅行，在各地举办讲座，推行他的"语言恐怖主义"。他的规划不仅涉及各种艺术形式，而且包括艺术家本人的生活，艺术家应当是大胆的、具有挑衅性的，"美来自于斗争。"

未来主义艺术家，特别是波丘尼追随尼采和柏格森，深受柏格森哲学中关于感觉和运动在不同瞬间的统一

吉诺·塞韦里尼
(Gino Severini)
《形式的活力：空间中的光线》
(1912年，左右国立现代艺术陈列馆，罗马)。尽管塞韦里尼从1906年起在巴黎避难，但他于1910年加入了意大利未来主义运动，并于1911年组织了一次未来主义者与立体主义者(毕加索、胡安·格里斯、布拉克等人)的成果不大的相会。这幅抽象作品采用了修拉式的点彩，形成三角状，仿佛从圆形的平面中放射出来。作者实现了光线与运动在造型上的等值性。这一形式上的混合，是对现代技术的赞歌，它是建立在视网膜的视像持久性原理上的。





贾科莫·巴拉
(Giacomo Balla)
《爱国主义展示》
(1915年左右，杰克尔收藏，米兰)，画中有力量的线条之间的综合旨在鼓励意大利的爱国主义者投入到第一次世界大战中去。它体现了意大利未来主义第一阶段的理想主义意识形态——一种行动艺术。加拉的《爱国主义节日》和塞韦里尼的《开火的大炮》都是这一类作品。

性的分析的影响。未来主义的风格建立在平面的相互交叉以及共时性原则上，这与立体主义是相类同的。但是，形状的重复与多样化依据的是图像在视网膜上可以持续保留下来的现象，是对时间与速度的运动化的强调；色彩鲜艳的光线，或呈六面体，或呈三角形，表现由快速运动的机器而引起的空气的旋涡；以及声音的回声等，这一切都必须把欣赏者吸引到作品的中心，包括绘画、诗歌甚至戏剧，因为未来主义者首先追求的是一种行动艺术。塞韦里尼用分色主义笔触描绘人群的蠕动，这接近于修拉(法国画家)的手法，但他的耀眼的色彩使之更具有生气。

由马瑞和墨布里奇着手进行的对运动的分解的研究，由罗特根获得的关于X射线的发现也起了一定的作用，尽管其影响没有在立体主义中那么深；未来主义者不追求对四维空间的表现，而只表现节奏的效果，而且根据他们的个人视角去决定物体的主力线，而非(像在立体主义中那样)依据预定的结构。

在1910年至1911年间，未来主义试图学习立体主义的技术，但他们从中发现了某种潜在的学院派倾向，认为立体主义的探索只在于追求纯粹的美学价值。因而在1912年的巴黎画展上，当立体主义正值分离的阶段，他们对该派作了猛烈抨击。但事实上，尽管未来主义的语言是如此强烈，但它的影响力除了在俄国，仍不及立体主义，而只是作为一种潜在

的美学而非持久的艺术革命而存在。在另一边，立体主义者，特别是毕加索和他们的阐释者阿波利奈尔批评未来主义者只是创造了一种表面艺术。后者只是对俄国未来主义、旋涡主义以及“蓝色骑士”(见后文)和美国的约瑟夫·斯特拉(Joseph Stella)真正产生过影响。

他们盲目的乐观主义，缺少内心化的美学思考把他们投入到第一次世界大战的幻火中。波丘尼，以及建筑学家圣爱利阿都于1916年在战场中战死，而后者的未来主义美学日后被墨索里尼宣布为国家的正式艺术。悲剧的残酷和这些艺术家强烈的个性明显减弱了1918年运动的冲击力，尽管马以内蒂做了很多努力想持续这场运动。塞韦里尼前往巴黎，躲进了正统艺术内，后又转入抽象派，最后加入了“造型价值”运动。俄国革命的成功虚幻地、暂时地刺激了未来主义的第二阶段，直至后来彻底地中断，既是美学上的，更是意识形态上的。这一中断是以马以内蒂公开加入法西斯为标志的。

第一次世界大战之后未来主义惟一值得一提的创新是“空中绘画”，它在意识形态上的无害性使得意大利、希腊、德国当局承认它。为意大利当时最有代表性的艺术，尽管有独立艺术家，像德·基里科(De Chirico)的丰富的作品的存在。这场运动的最后中止与两个事件有关：一是第二次世界大战的爆发，它不再容允任何模糊性的存在；二是马以内蒂于1944年去世。

俄国先锋派

在俄国发展的先锋艺术，与1905年和1907年的革命同时进行，包含了许多悖论性的地方，非常能体现当时所进行的研究的深度。在欧洲艺术的统治下，俄国先锋艺术从一开始受到欧洲艺术的影响，但后来反过来对欧洲艺术产生很大的影响，成为许多20世纪最重要的一些艺术潮流的基础(如构成主义、达达主义、超现实主义)。它还促使意大利未来主义在其晚期改变了自己的方向。

俄国先锋派在历史上第一次对理想化的艺术的陶冶功能提出疑问：根据俄国先锋派的看法，艺术的目的不再是为了让人重新找回受到威胁的和谐及存在的本质，而在于参与政治斗争，不惜表现种种断裂状态，反映和促进20世纪初出现的不可回复的变迁。

他们主要受到塞尚的影响，但也同时受到意大利未来主义者、立体主义者、马蒂斯和毕加索的影响。在巴黎或者在莫斯科伊凡·莫洛佐夫和谢尔盖·希什金的有关收藏中，他们能看到这些作品并融会贯通从中获得教益，然后又从中解脱出来，通过一系列重要作品的展出而确立了自己的地位。并在展出期间发表一些有时是在秘密状态中写作的宣言，提出他们的理论上和政治上的选择，并进而投入行动。

1905年期间，以巴克斯特(1886—1924年)为代表的纯粹俄国本土上的"艺术世界"运动中表现出来的唯美主义和风格主义倾向受到越来越多的批评。1909年，以娜塔利亚·冈察洛娃(Natalia Gontcharova，1881—1962年)和米哈依尔·拉利昂诺夫(Michel Larionov，1881—1964年)为代表的俄国原始风格艺术出现了，该运动仍受塞尚、高更、野兽派等欧洲艺

瓦连京·谢洛夫
(Valentin Serov)
《勇敢的战士！你们的光荣在哪里？》
(1905年，俄罗斯博物馆，圣彼得堡)。瓦连京·谢洛夫在此画中以有节制的但很具表现力的手法再现了对1905年革命的镇压。





米哈依尔·拉利昂诺夫
(Michel Larionov)
《红色的射线主义》
(1911年，拉利昂诺夫太太收藏)。这幅抽象画是与另一幅《蓝色的射线主义》同时画的。拉利昂诺夫在这里体现了意大利未来主义的创作原则，但排除了该派政治观点与意识形态。

术的影响，但主要从圣像绘画和俄国民间版画艺术中获取灵感。冈察洛娃和拉利昂诺夫1906年去巴黎为第阿吉莱夫的一些著名芭蕾舞剧做服装和装饰设计，他们从那里带回俄国很多新的思想。

格莱兹和梅真格的《论立体主义》、塞尚的《文集》是俄国先锋派在1910年至1914年间主要的参照文本。马以内蒂的*《未来主义宣言》*在它于1909年发表不久便立即被译成俄语出版。比起纯粹是造型革命的立体主义，未来主义以它的社会容量和对文艺复兴遗产的抛弃更加吸引俄国当时的画家，这些画家出身贫寒，大多出自农民家庭。但也正因为如此，俄国未来主义者与意大利未来主义者有着截然的不同，因为俄国未来主义者对社会习俗不屑一顾，摈弃了任何形而上学的东西，投身到马克思主义的意识形态中，并对机器时代进行诗化的表现，这些在拉利昂诺夫，特别是马列维奇的作品中表现相当明显。在那个时代，整个俄国社会基础被动摇了，不同形式艺术之间的隔离正面临着爆裂的局面。

1910年在莫斯科举办的取名为《方块J》的展览会向人展示并定义了一个争取摆脱西方影响的俄国艺术运动。观众在那

卡西米尔·马列维奇



《收割黑麦》（1912年，市立博物馆，阿姆斯特丹）。这幅画与马列维奇的其他作品一样，描写劳动场面。它以色彩对比强烈的半圆形立体，按照俄国立体主义和未来主义原则，展现了一个没有线性透视的空间，人物与麦捆融合在同一平面层次上，不表露任何感情，这是与意大利未来主义作品的不同之处，新人将超越、控制机器，并与机器相结合。马列维奇以静止方式表现这个主题，而不采用意大利未来主义主张的令人晕眩的运动。按照马列维奇的话说，人应当"用手从自然中抓住世界，并以此创造出一个新的世界，在这中间，人是真正的主人"。

1878年：卡西米尔·马列维奇生于基辅。

1895年：在基辅美术学院毕业后，他遇见了拉利昂诺夫和冈察洛娃，他们给他最初的作品以决定性的影响。

1912年：他的绘画深受欧洲艺术的影响，特别是野兽派、立体主义和未来主义。他参加了"驴尾"团体展览和"蓝色骑士"团体展览。

1913年：受立体主义粘贴作品以及马雅可夫斯基等人诗篇的启发，直至1915年他创作了一些非逻辑作品。在为马楚申的歌剧《*打败太阳*》做布景和服装时，他在背景上打上了第一幅至上主义作品《*白色背景上的黑方块*》。他从此朝着纯抽象主义演变。

1915年：他参加了彼得格勒的"有轨电车V"展览。在与塔特林发生了一场争执后，他与布尼一起发表了《*至上主义宣言*》，接着又发表了《*从立体主义和未来主义到至上主义*》。

1918年：作为革命的热情支持者(革命也激发了他的想像)，他被任命为莫斯科第一所国立工艺美院的教授，之后又代替夏加尔在维捷布斯克艺术学院任职。

1919年：他在莫斯科第一次举办个人展览，共展出一百五十三件作品。他创立了他的第一批纸上"建筑元素"作品。

1923年：他的第一批《*飞行器*》作品可能从该年开始。

1927年：他前往德国，访问了德绍的包豪斯学院成员(他们在他眼里还是很陌生的)，为他的书《*没有物体的世界*》的出版做准备，并在柏林组织了一次他的作品回顾展，但他必须赶回苏联。他有三十幅作品留在德国；其中大部分为阿姆斯特丹的市立博物馆和纽约的现代艺术博物馆所收藏。

1930年：他在某种程度上失宠。当局将他投入监狱，但为时不长。他似乎放弃了至上主义，改画风景肖像画。

1935年：马列维奇死于圣彼得堡，并葬在那里，去世前他以至上主义的主题装饰了自己的棺材。

里第一次见到了卡西米尔·马列维奇(Casmir Malevitch，1878—1935年，他在20年代取代冈察洛娃和拉利昂诺夫而成为俄国先锋派的领导人)的作品。这些作品画于1905年至1908年间，从它们的构图中可以看到塞尚、德兰、凡·高、乌雅尔和博纳尔等人的影子。但马列维奇很快从他们的影响中解脱出来，而改用冈察洛娃和拉利昂诺夫的方法来处理农民生活的场景，他向他们借鉴了色彩、形式构成直至作品的题目。从1909年起，他在自己的研究中融入了野兽派的色彩上的大胆和“桥”派团体的介入精神。他的画中有许多手脚比例夸张的人物，并以椭圆形的分割作为空间的基础，以此给劳动世界形象注入了象征意味。跟大多数俄国先锋派艺术家一样，马列维奇直接参与政治。他对1905年革命十分感兴趣，赞同布尔什维克政体的观点。

1913年在莫斯科举办的《目标》展览，展出了拉利昂诺夫的“射线主义”绘画中的第一幅——《玻璃杯》(1909年，古根海姆博物馆，纽约)。他还发表了由十一位艺术家签署的《射线主义宣言》(写于1911年)。马雅可夫斯基把射线派定义为“对印象主义的立体主义式诠释”。拉利昂诺夫并没有直接参照这两个艺术思潮，但他运用了当时对光线以及四维空间的发现。这些发现成了当时的画家、雕塑家在爱因斯坦1905年提

娜塔利亚·冈察洛娃
(Natalia Gontcharova)
俄国芭蕾舞剧《金公鸡》布景
(1914年，歌剧院图书馆，巴黎)。1914年，《金公鸡》一剧由佳吉列夫领导的俄国芭蕾舞团在巴黎演出，使整个巴黎为之着迷，尤其是H·G·威尔斯，他说自己被“迷倒了”。第二次受到蒂阿契尔夫的邀请，冈察洛娃在拉利昂诺夫的陪同下来到巴黎。她的布景画再现了俄国的民间版画艺术，这在本幅画中占统治地位的单一红色，天真的线条以及无焦点空间里的繁复的装饰中表现得尤为明显。



莱翁·巴克斯特
(Léon Bakst)
《尼任斯基在〈牧神的午后〉一剧中》
(由德彪西作品改编的芭蕾，1912年，国家图书馆，巴黎)。莱翁·巴克斯特是俄国"艺术世界"运动的创始人，也是夏加尔的老师，在他身上，19世纪末欧洲印象主义与装饰艺术的痕迹十分明显。在为佳吉列夫的芭蕾舞剧作布景时，他在这幅水彩画上把舞蹈演员尼任斯基画成牧神的形象，这也是后者1912年5月首次演出时的模样。但这种形式与色彩上的矫饰主义遭到俄国先锋派的强烈批评。



出相对论之后思考的对象。

尽管射线派存在时间很短(1911–1914年)，成员也相当少，但它对欧洲艺术的影响非常可观，因为它朝着抽象主义开放，它的理论也造就了至上主义和后来的构成主义。拉利昂诺夫的《射线主义宣言》不久便在"射线主义"展览期间被译成意大利语。

1912年3月11日，"驴尾"团体的展出确立了一个独立的俄国流派，其中包括冈察洛娃、拉利昂诺夫、塔特林、马列维

奇和夏加尔。与慕尼黑的"蓝色骑士"艺术家们一样，他们从民间艺术和儿童艺术中吸取灵感。这次展出被公众和新闻界所嘲笑，而拉利昂诺夫则把定居在慕尼黑的康定斯基说成"堕落的慕尼黑人"。1914年第一次世界大战迫使俄国自我封闭起来，但与大多数西方国家相反，俄国当时出现了一个艺术活动频繁的时代。战争解散了许多西欧国家的艺术家团体，却使俄国艺术家聚集到一起，如康定斯基等人在莫斯科等地，他们都介入了社会现实。

1914年，拉利昂诺夫和冈察洛娃在巴黎为佳吉列夫的芭

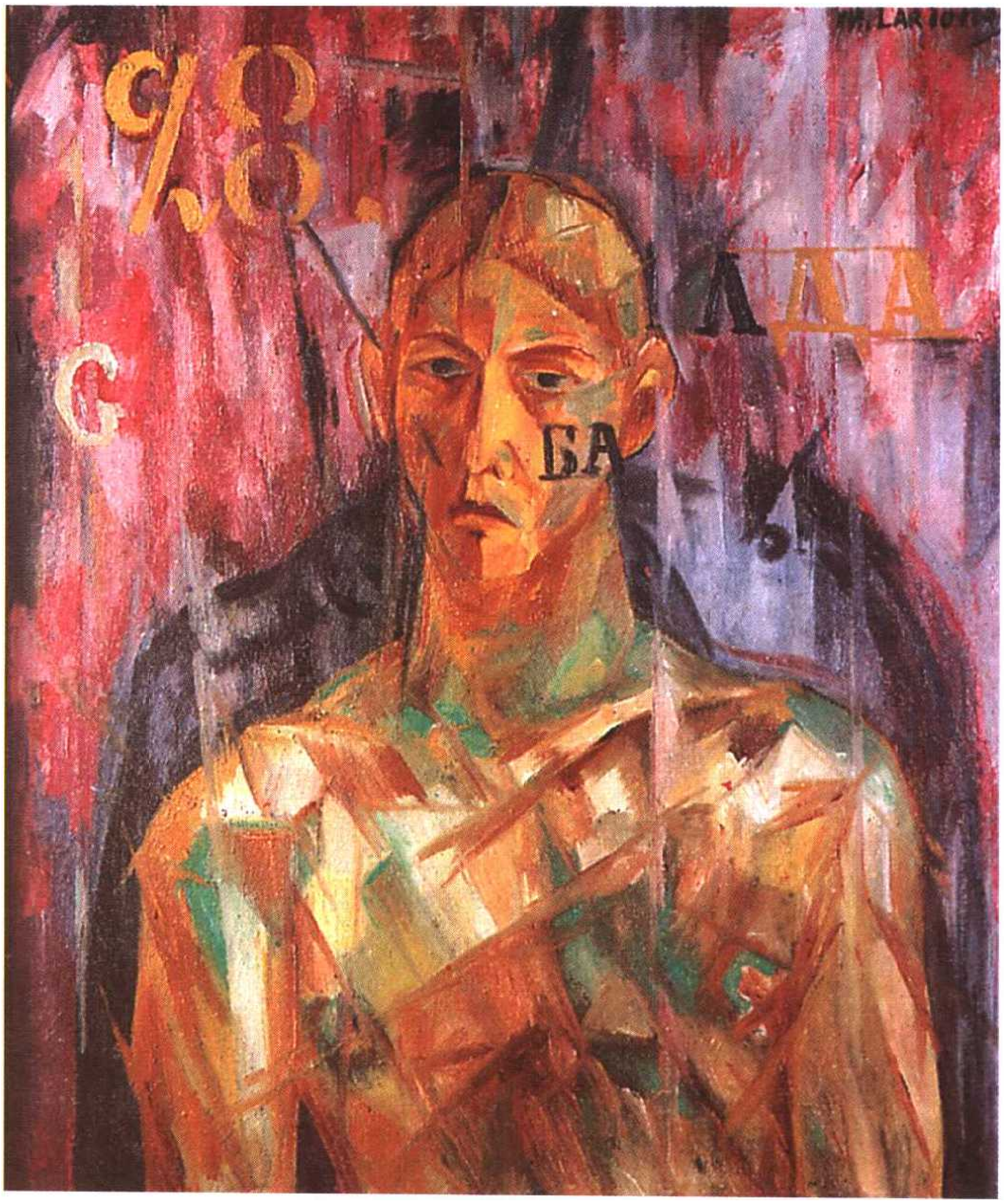


弗拉基米尔·塔特林
(Vladimir Tatline)
为第三国际所做纪念塔模型
(复制件，1919年，契特楚谢夫建筑博物馆，莫斯科)。1919年，塔特林为第三国际做了纪念塔规划，这是一个倾斜的三层偏轴心螺旋型建筑。表现了当时革命形势的活力。他曾做了三个塔状模型，但只有这个莫斯科建筑博物馆收藏的被保留了下来。在这件结构上受到巴奇奥尼的未来主义雕塑影响的作品里，塔特林试图将雕塑与建筑两种功能结合起来。按照规划上的构想，"塔"中包容了一些玻璃工作室，其形式从下到上有所变化，先是立方体，然后是金字塔形、圆柱体和半球形。它成为未来主义艺术家们的规划的命运的一个信号：从渐渐衰退直到完全成为乌托邦式的空想。

米哈依尔·拉利昂诺夫

《塔特林肖像

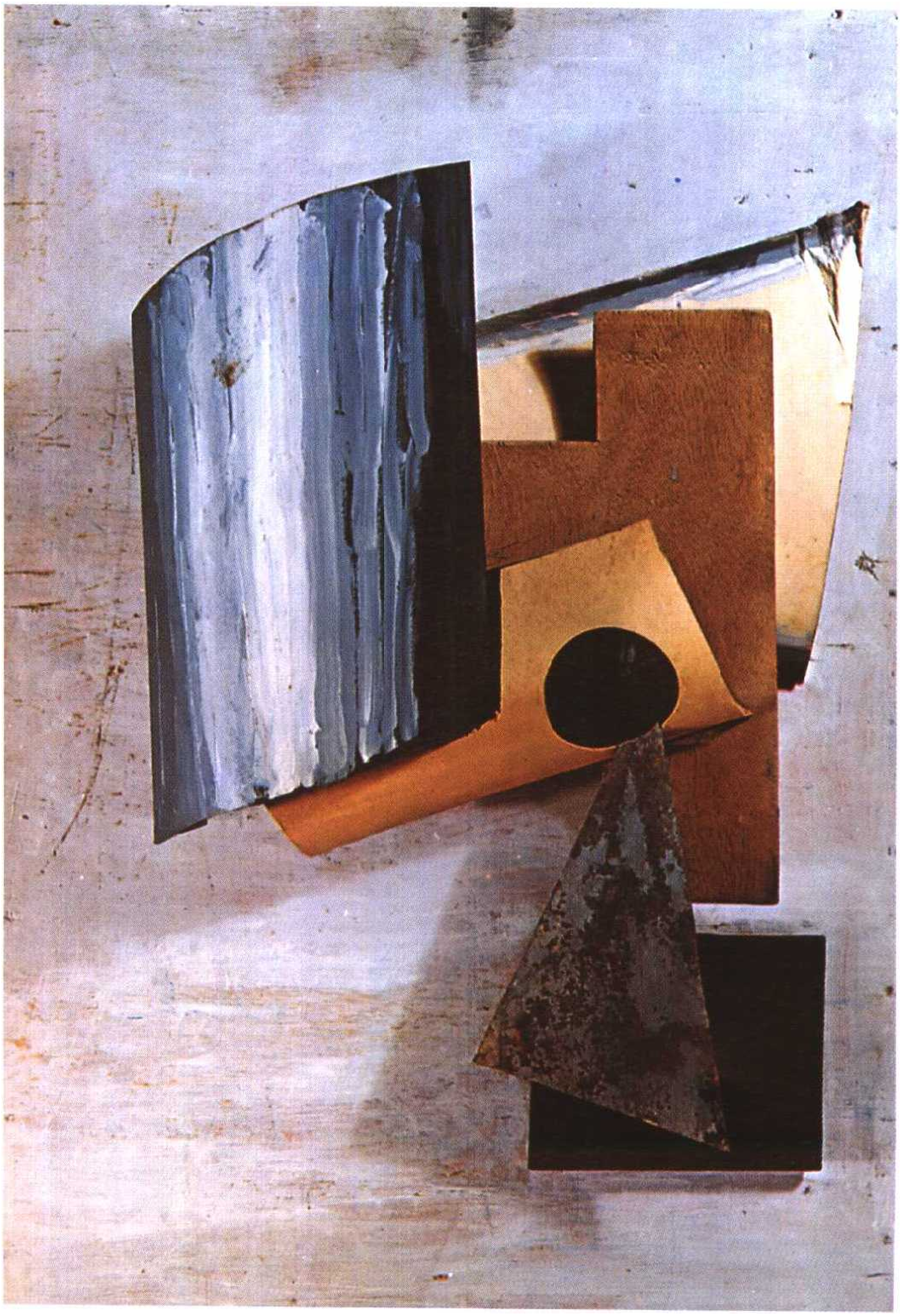
（1911年，现代艺术博物馆，巴黎）。这幅塔特林（他是拉利昂诺夫的学生）的肖像，是对未来主义色彩的射线主义和俄国传统艺术的精彩综合，其中还有某些立体主义的与“非逻辑性”的成分，如出现的字母，以及俄文的“荒谬”一词。脸上宗教仪式般的庄严比较接近圣像艺术。



蕾舞剧画布景后回到俄国。拉利昂诺夫于同年组织了名为《第4号》的画展，后又参加了有康定斯基和冈察洛娃作品的《1915年》画展。而后他与冈察洛娃彻底离开俄国，而到瑞士与佳吉列夫会合。

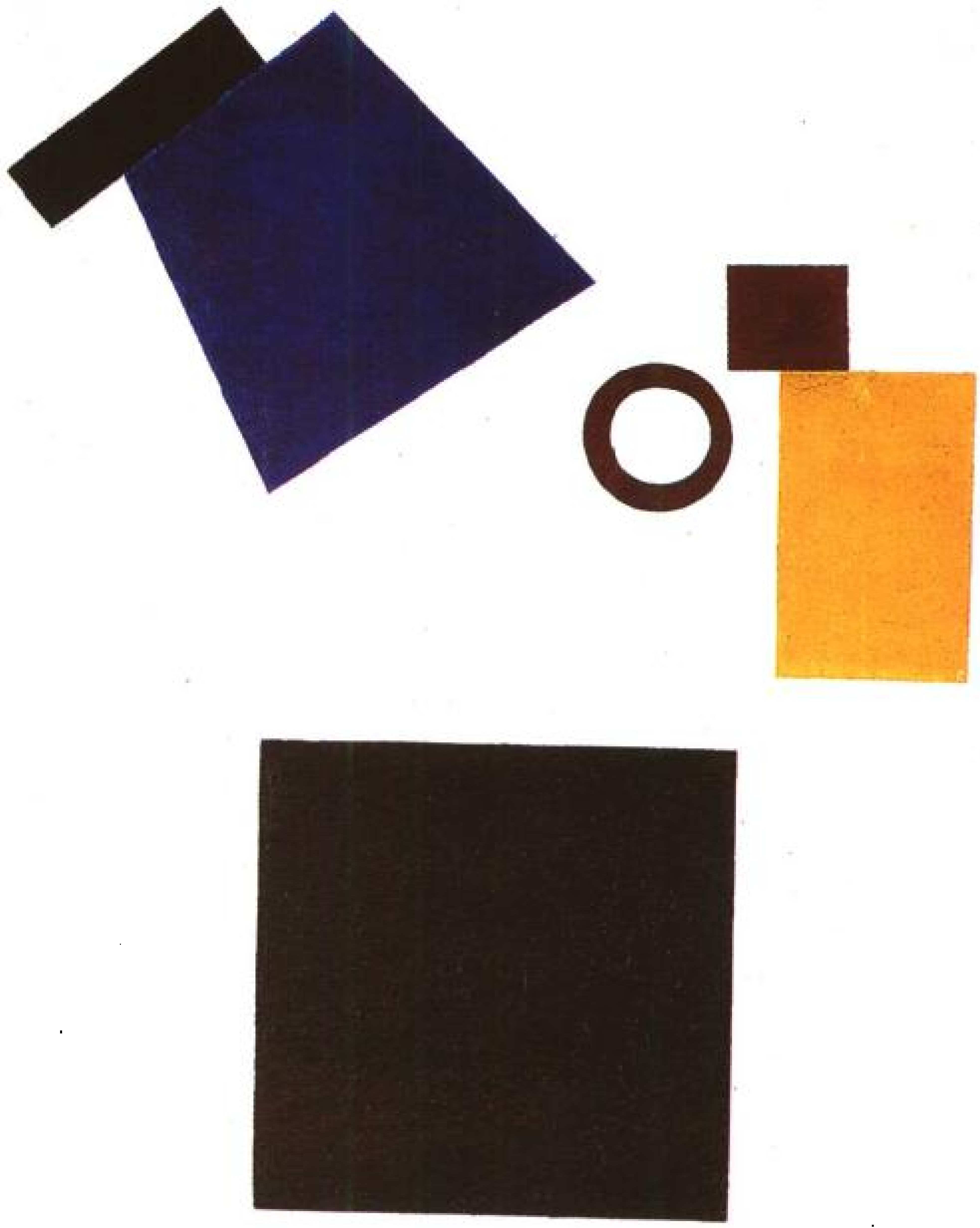
诗歌与绘画有了越来越接近的联系，两者表现出同样的精神：对现实的拒绝，是某种意义上提前了的达达主义，艺术家对自己在一个堕落的、令人窒息的社会中的角色的清醒而不抱幻想的认识；而一种荒谬的现实主义精神不但在绘画中，如马列维奇1914年画的毫无逻辑的《一个英国人在莫斯科》（阿姆斯特丹州立博物馆）和费洛诺夫1915年的《人鱼》（私人收藏），也在赫列勃尼科夫和克鲁什尼克的诗歌中得到强烈体现。在这一艺术热潮中，戏剧表达方式得到广泛运用，使得面具、服装、木偶装置的创造得到空前发展。有些艺术家，如马雅可夫斯基，则直接上前线去娱乐战士，进行宣传工作。

1915年2月，在彼得格勒的未来主义展览《有轨电车V》中展示了构成主义创始人弗拉基米尔·塔特林(Vladimir Tatline，1885—1953年)的第一批"反立体"的作品。这些作品受到毕加索的"立体画"的启发而创作，与当时生活在巴黎的阿希宾柯(Archipenko)的"反体积"作品是同时代的。同时展出的还有马列维奇、波波娃、布尼等人的立体主义作品。与马列维奇不同，塔特林在抛弃形象手法之后，不是寻找一种新的绘画语言而是致力于深化对现实空间的表现。用他的话说就是："从现实空间中的现实材料出发。"他用建筑师的眼光研究他所想要使用的不同的原材料的质量，这使得他能综合



约翰·布尼
(Jean Pougny)
《雕塑—装配》
(1915年，国立现代艺术博物馆，巴黎)。布尼于1910年在巴黎接触到野兽主义和立体主义，之后他便创作了他的三十来件名为*《构造》*的系列作品，它们以几何形物体为主要成分(长方块、三角形块和圆圈等)，而材料则都是最普通的。有的不加任何修饰，有的涂上颜料，这种强烈的朴实造成一种造型效果，这与人们经常拿来做比较的达达主义作品是迥然不同的。

卡西米尔·马列维奇
(Casimir Malevitch)
《至上主义构图》
(1914–1918年，市立博物馆，阿姆斯特丹)。这幅画属于马列维奇自己称之为至上主义"黄金时期"的作品。由于采用了鲜艳色彩，这幅作品相对于至上主义最初的无色调变化的黑白构图来说是一种后退。与马雅可夫斯基一样，马列维奇对飞行和宇宙发现着迷，而着力用艺术开发三维空间，在这里表现为对空间的无焦点和不对称处理。



使用纸板、铜、铁和玻璃。空间成为他的首批抽象雕塑的构成元素。为了将他的作品更好地融入现实中，他将立体主义作品从框架中解放出来，从而成为"反立体"；他将作品悬挂在角落里，并向之投射一道道的光束，更增添了平面交叉的动感。

1915年12月，在名为《0，10，未来主义最后的展出》的展览中，塔特林与马列维奇打了起来，就像他们的那些农民祖先一样，他指责后者的绘画不专业，因而禁止在这职业性沙龙中展出马列维奇的三十六件至上主义作品。经过调解，最后人们把马列维奇和他弟子的作品集中在另一展厅中。但马列维奇马上与普尼一起发表了《至上主义宣言》，宣称至上主义是"绘画中的至上的境界。"他将至上主义溯源到他为未来主义歌剧《打败太阳》(1913年)所做的背景，其中有一幅背景

上只有一个黑白相间的方块。他自己把至上主义分成三个阶段：黑色、彩色和白色。然后，从1914年起，他在他的绘画中开始进行被他称为“倒退”的工作，尤其表现在《至上主义构成》(纽约)、《有活力的至上主义》(1916年，哈默博士收藏品，纽约)中。他把彩色几何图形放置到一个白色空间里，使之颇像宇宙中的飞行物。

飞行主题与宇宙主题在他1914年的绘画中就已出现(《飞行员》，俄罗斯博物馆，圣彼得堡)，是他作品中着力挖掘的主题。马列维奇跟马雅可夫斯基一样，对飞行与宇宙方面的科学发现十分迷恋，他在艺术中刻意发掘三维空间，并通过对空间的无焦点的、不对称的处理方法来表现，其中特别通过对角线来强调动力运动。

也是在1914年，马以内蒂在俄国作了系列讲演。拉利昂诺夫、马雅可夫斯基、布赫留克、卡缅斯基等接受了未来主义运动观点的艺术家在马以内蒂的报告中发现了一种危险的、使艺术为一种错误的政治路线服务的倾向，群起而对之进行了非常猛烈的抨击。只有马列维奇不顾与他政治观点的不同，为马以内蒂作了热情的辩护。

1910年，布尼去巴黎，在那里他接触到野兽派和立体主义思潮，并创作了他的系列作品《组合》(巴黎)。这个创作采用最日常的材料构成一系列几何图形，从而产生一种强烈的朴素的造型效果，这与人们经常用来作比较的达达主义作品是很不相同的。与塔特林和洛琴科等人的作品相反，《组合》中的构成物是被固定在画面背景中的。作为诗人赫利勃尼科夫、马雅可夫斯基的朋友，布尼接受了构成主义与字母主义的手法，并从立体主义的粘贴纸作品中得到灵感，创作出了《理发师》(1915年，国立现代艺术博物馆，巴黎)，通过加入字母，给作品增添了荒诞感。1920年，布尼离开俄国前去柏林，后来于1923年去巴黎定居。

1916年，亚历山大·罗德钦科(Alexandre Rodtchenko，1891—1956年)被邀请参加名为《商店》的展会，在那里遇到了塔特林和马列维奇，并深受他们的影响。同年，他与塔特林共同创立了构成主义。1917年，他俩参与了别致的咖啡厅的装饰，这座后来取名为“红公鸡”的咖啡厅兼剧场成为莫斯科知识分子集会的场所。1920年至1930年期间，罗德钦科在国家艺术工作室担任教师，在那里他集中研究空间问题，创作了系列作品《空间构成》。以后他进行了大量的实用艺术的创

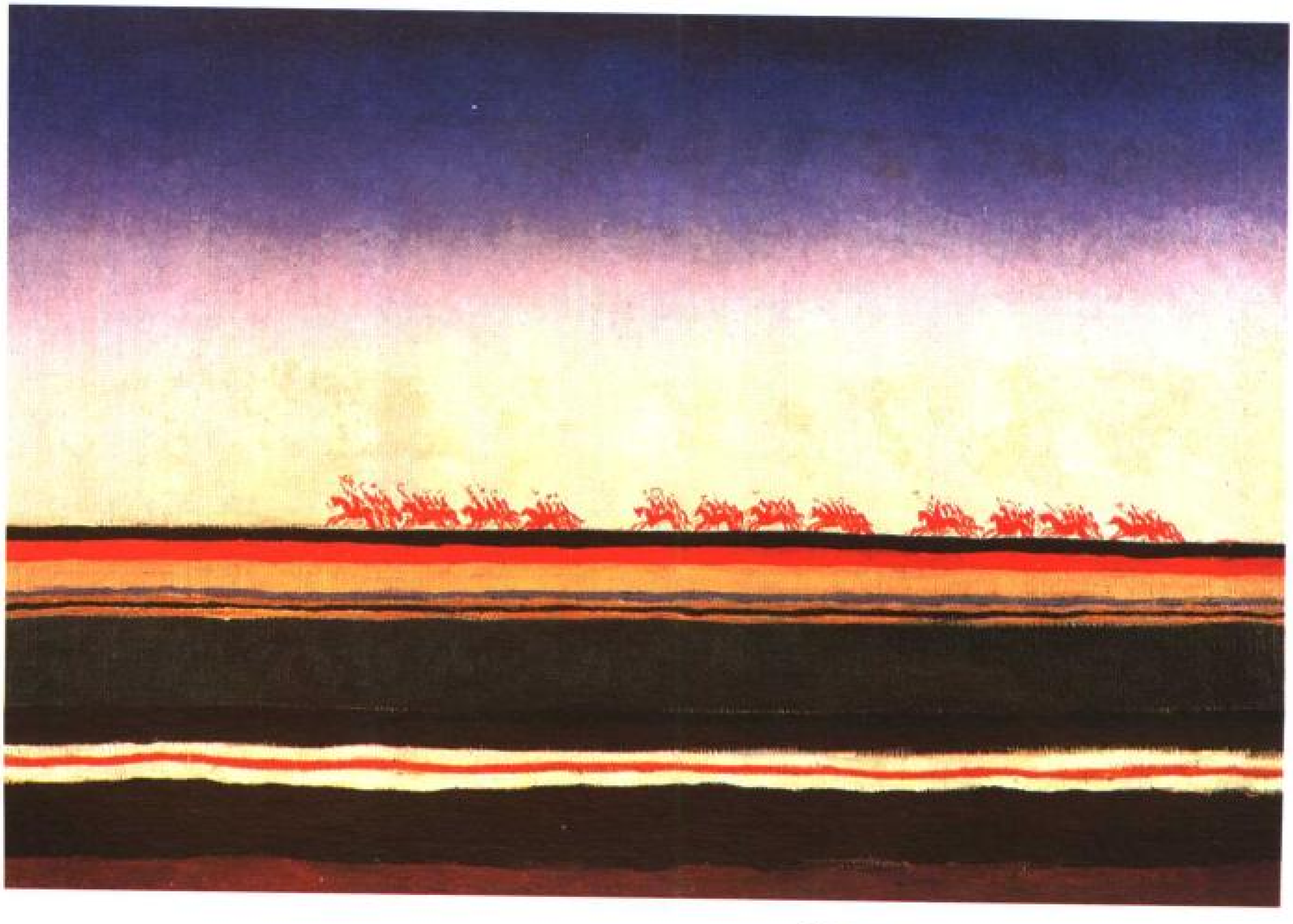
作。他创作戏剧布景，为杂志作插图，也搞摄影，表现了他在造型、形式研究中的丰富成果。

1917年10月，革命胜利了，这给未来主义艺术家带来了希望，看到了摆脱资产阶级传统、树立集体主义精神和发展工业化的自由前途。他们着手重新组织整个国家的艺术，试图把艺术从博物馆里解放出来，使之非神圣化，并从而走上街头。整整四年中，他们装饰街头，组织群众演出，写了不少“革命英雄”的作品。这是个共产主义的英雄时期。

1918年，列宁建议为革命英雄树立纪念碑，其中包括库尔贝和塞尚。塔特林被当选为莫斯科艺术家联合会的主席，他于十月革命周年纪念时参与了一次再现占领冬宫的场景的演出，获得了成功。在演出时，马雅可夫斯基指挥了由工厂汽笛组成的交响乐。

1919年1月，俄国绘画达到了它的高峰，这以《第十届国家展览：抽象主义和至上主义创作》的开幕为标志，这届展览致力于展出“实验室艺术”的成果。马列维奇展出了他的白色重叠系列作品，其中一幅是《白色背景上的白方块》(现代艺术博物馆，纽约)，上面是两块几乎没有区别的白色色块，象征着对无限的表现。而罗德钦珂主张“把作品建立在虚无上”，他展出的是《黑色之上的黑色》。他创立了非客观主义。这次

卡西米尔·马列维奇
《驰骋中的红军骑兵》
(1918–1930年，俄罗斯博物馆，圣彼得堡)。作为十月革命的热情拥护者，马列维奇构画了一幅史诗般的红军骑兵冲击景象。条状水平的布局在马列维奇作品中是罕见的，在这里加强了天地空阔无垠的感觉，更因想像力与色彩系列选择的力度而产生一种“壮美”之感。



展出最后一次聚集了所有还在俄国工作的先锋派画家的作品，包括波波娃、斯捷潘诺娃、维斯宁、罗扎诺娃等人。

马列维奇成功创立了一种纯感觉的绘画，在其绘画空间中，轮廓与色彩退居其次。他发展三维空间艺术(他发现立体主义表现四维空间的努力是徒劳无功的)，这方面的探索将他引向对绝对和宇宙的迷恋，最终将他引向虚无主义。1919年12月，第十六届国家展览《从印象主义到至上主义》中主要介绍马列维奇，但他决定结束至上主义运动。1920年他离开莫斯科去维特斯克。而康定斯基去了慕尼黑，佩夫斯涅去了奥斯陆。

构成主义和工业艺术的胜利，使艺术家们放弃了抽象思考而致力于为社会服务。马列维奇继他1916年的著作《从立体主义、未来主义到至上主义》后，继续他的一部引人注目的理论著作《没有物体的世界》。它于1923年发表。他试图把自己的至上主义思想运用到工业制图上，但并不是把两者调和：他画中的杯子、茶壶很少是有实际功能的。从1919年起，他在维特斯克做悬空的城市的规划。他宣称："至上主义把它的中心转移到建筑学前沿上了。"又说："现代艺术既不是绘画的，也不是模仿的，而首先是建筑学的。"他对鲁道夫·卡尔纳普的形式的、直觉的、物理的空间理论(R_1，R_2，R_3)很感兴趣，后来则喜爱上勒科比西埃的宣言——《走向一种真正的建筑》(1923年)。

马列维奇的第一批《飞行元素》在1923年面市，那是一批用纸做的飞船设计，通过以方块为基础的元素的动力移位而得到一些平行六面体，再将它们对角组合而成。1924年，他应征为列宁纪念碑做出设计，遭到了拒绝，因为列宁是由一块立方体来表现的！1926年，出现了他的那披《建筑元素》，都是些具有严谨的形式美的建筑公式，显示出马列维奇对古希腊建筑的心仪，并为包豪斯与芝加哥学院的建筑师们带来许多灵感。由于某些至今未弄清楚的原因，马列维奇不久停止了他的研究，拒绝为技术革命服务，而又重新回到形象、肖像和景物创作上。他曾被捕，但很快于1930年释放。直至他于1935年去世为止，他一直生活在某种失宠之中。

由康定斯基、蒲宁、阿尔特曼、罗扎诺娃和诗人勃里克等人组成的人民教育委员会造型艺术部(IZO)促使俄国成为第一个正式展出抽象艺术的国家。这个部门认为过去的艺术都无益于现实的创作，应予以抛弃。



鲍里斯·库斯托基耶夫
(Boris Koustodiev)
《布尔什维克》
(1920年，苏联军事博物馆，莫斯科)。迎风飘扬的红旗引路，布尔什维克坚定地前进，扫除了包括教堂在内的所有障碍。库斯托基耶夫(1878–1927年)希望充分表达1917年革命的伟大。饱和的色彩和装饰特点令人想起俄罗斯传统的民间版画风格。

但是，1920年，亚历山大·罗德钦珂发表《构成主义团体规划》，它以“客观主义”的名义宣告将艺术置于实用用途之下。与塔特林一样，罗德钦珂以后只致力于实用艺术与摄影。

从他们的理想主义出发，塔特林和罗德钦珂试图把劳动改造成艺术，把艺术改造成劳动，这在后来成为了空想。但只有塔特林成为一家冶金工厂的工程师。由于他对航空的爱好，他自己于1930年制造了一架以他自己的名字命名的飞行器，并于1932年在莫斯科展出。尽管有饥荒和瑞琅施塔得的暴动，1921年布尔什维克还是获得巨大胜利。在列宁的新经济政策下，秩序的恢复开始出现。卢那察尔斯基和人民教育委员会试图进行的重组工作未能成功，主要是由于他们手头的资金严重不足，也因为“民众文化”运动的影响越来越大——这一运动组织在波格丹诺夫的领导下，试图推行一种无产阶级文化。在1920年的一次演讲中，列宁对这一运动提出了激烈的批评。英雄与激情的时代随着新经济政策中涌现出的新资产阶级的出现而告终，这些新资产阶级成为许多漫画的抨击对象。

1920年8月，安东尼·佩夫斯涅(Antoine Pevsner,

1886—1962年)和他的弟弟诺姆·加伯(Naum Gabo, 1890—1977年)发表了《现实主义宣言》，反对立体主义和未来主义，主张研究“生活的现实规律”。但他们的艺术观念要求他们与当局保持完全的独立，这使他们被迫于1922年离开苏联(当时被驱逐的还有高尔基)，之后他们加入到欧洲的“抽象-创造”流派中。他们的构成主义观念在包豪斯得到了莫赫利-纳吉(Moholy-Nagy)的正式承认，并在俄国得到了埃尔·李希茨基(El Lissitsky)的认同。这些艺术家一方面反对“抽象主义的黑暗”，一方面保留着抽象主义的理论原则；他们以尚未太清晰的做法反抗资产阶级画室艺术、塔特林的至上主义和实用主义。加伯宣称，“我们所说的现实，其实是由人创造出的一系列图像之链。”他们为自己定义了严格的个人道路，对机器感兴趣，只是由于它的活力与节奏，这与未来主义者是完全不同的。未来主义者在机器中看到的是一种生活的理想；构成主义者像毕加索那样，致力于从中发展出雕塑的深度与透明原则；生产本位主义者则对此表示疑问，他们认为，“艺术只不过是一个谎言，用来安慰人类的无能。”1923年，夏加尔因与马列维奇等人严重不和来到巴黎定居。康定斯基则在1920年创立的艺术文化研究所试图把至上主义和塔特林的“材

亚历山大·罗德钦珂
(Aleksandr Rodtchenko)
《摄影蒙太奇》
(1920年，莫斯科，革命博物馆)。为了更好地将艺术移入生活，罗德钦珂贯彻构造主义理论，并采用像摄影蒙太奇这样的新艺术技巧。



料文化”以及他本人的思想系统化，使之成为一种有教学意义的方法论。但在同一艺术文化研究所中的构成主义者们希望在艺术文化中引入一种更强的理性，对他的计划采取了截然拒绝的态度，于是康定斯基于1921年离开俄国去包豪斯教学。他走之后，出现了一个新的规划，“实验室艺术”与“工业艺术”之间的区别开始加大。

罗德钦珂加入到了以塔特林等人为代表的“工业艺术”运动中。1921年，他们在取名为《5×5=25》的展览中最后一次以“实验室艺术”为名展示了他们的作品。构成主义被他们定义为一种“试图把艺术投入到生活中去”的理论。艺术作品被非神圣化了，博物馆被缩减为档案室，风格为技术所代替。罗德钦珂从未离开过他早期的抽象主义，他与马雅可夫斯基一起从事于宣传绘画。他的作品主要是几何式的，他创作设计的家具与塔特林的相反，不顺从于材料的要求和“新人”的灵感，而服从于一种对纯粹抽象的研究。

构成主义由加伯与佩夫斯涅等人在西方发展以前，只在苏联的戏剧和宣传广告绘画中得到运用。其代表人物之一的李希茨基(Lissitsky，1890—1941年)是一个集工程师、建筑学教授(在维特斯克艺术学院教学)、著名理论家于一身的人物。他设计了《列宁的讲坛》规划和《Pro.ou.n》规划——那是一些建立在工程建筑学中的轴测投影法基础上的抽象构图，并向国外介绍至上主义与构成主义的理论。他是俄国先锋派中少数几个至死不离开俄国的艺术家之一。他主要从事装饰、制图与建筑规划等工作。

1922年，斯大林当选为苏联共产党总书记。同年5月革命俄国艺术家联合会成立，它以现实主义的名义反对未来主义及俄国先锋派。矛盾的是被列宁严厉批评过的“民众文化”运动却重新抬头，获得影响。1924年，列宁去世。到了1928年，用托洛茨基的话说：“所有幻想都必须停止。”马雅可夫斯基，他曾那样热衷于宣传工作，于1930年4月14日自杀。1934年，在苏维埃第一次作家代表大会上，雅达诺夫推行社会主义现实主义，它后来成为惟一官方的艺术道路。

“幻想”结束了。这“幻想”曾那样煽起苏联艺术家的热情，把他们引向他们能够达到的极限，也为20世纪一些最重要的艺术理论定下了基调。

抽象派的诞生

德国哲学家和艺术史学家威廉姆·沃林格(WiLheLm Worringer, 1885–1965年)于1908年在他的著作《抽象与移情》中这样说:"这一至关重要的本能倾向于纯粹的抽象性,因为那是在混乱而黑暗的图像世界中惟一宁静的港湾。它从自身出发,出于一种本能的需求,创造了几何抽象。"作为20世纪对一些最具有重要性的艺术革命的完善,抽象艺术在1910年的艺术沸腾中首屈一指,在整个欧洲而后又在美国普遍化了。

19世纪为艺术而艺术的理论,以及稍后的强调内容与主题的学院主义都已经被印象主义者们所抛弃。从此,艺术的存在和更新只能通过对造型语言的不断挑战和对相对于客观现实并无意义的形式整体的运用才有可能。

一二十年代德国的慕尼黑成为先锋派艺术家成员会合的中心之一。在一些著名的咖啡馆里,经常会见到一个失败的画家,成了刷墙工人而且经常失业——阿道夫·希特勒。他于1905年两次参加维也纳美术学院的考试,但都由于他的作品缺乏创意而被淘汰。事实上,他那时及后来所作的画都是当时在奥地利流行的鲁道夫·冯·阿尔特的作品苍白的复制。他的失意是悲剧性的,因为他决定投入政治,并以颂扬战争作为起点。一旦当上了"帝国之首",他对魏玛共和国具有象征意义的包豪斯学院的艺术家们便采取了特别敌视的态度。

"蓝色骑士"派

瓦西里·康定斯基(Wassily Kandinsky, 1866–1944年)于1896年离开他的祖国俄国,在慕尼黑定居。在那里,他成为表现主义运动的启示者。1901年他建立了"法朗吉"团体,它以推广莫奈和新印象主义艺术家为主要目标。他总结了同时在俄国(以马列维奇为代表)和欧洲(以意大利的阿尔贝尔多·马涅里[Alberto Magnelli, 1888–1971年]为代表)出现的抽象倾向,这一倾向甚至在他1910年前的那些还是具象作品的绘画,比如《母牛》(1910年,州立画廊,慕尼黑)中,就已经表现出来了。他与阿历克西·冯·雅渥伦斯基、加布里埃尔·蒙特(Gabriele Munter)、弗朗兹·马尔克(Franz Marc)以及法国画家勒弗柯尼埃(Le Fauconnier)和吉里尼德(G–irieud)于1909年创立了"慕尼黑新艺术家协会"。在弗朗西

瓦西里·康定斯基
(Wassili Kandinsky)
《为第7构图所作的第2草图，第182号》
(1913年，州立新绘画陈列馆，慕尼黑)。此幅作品令人想起康定斯基最大的爱好——音乐，他试图在线条、色彩和音乐之间建立某种同等价值。作曲家阿尔诺勋伯格(他后来也成了包豪斯学院的教授)在这画中看到了与十二音系的相似性。作为没有经过立体主义时期的少数抽象画家之一的康定斯基，在作品中对物体一点也不感兴趣。

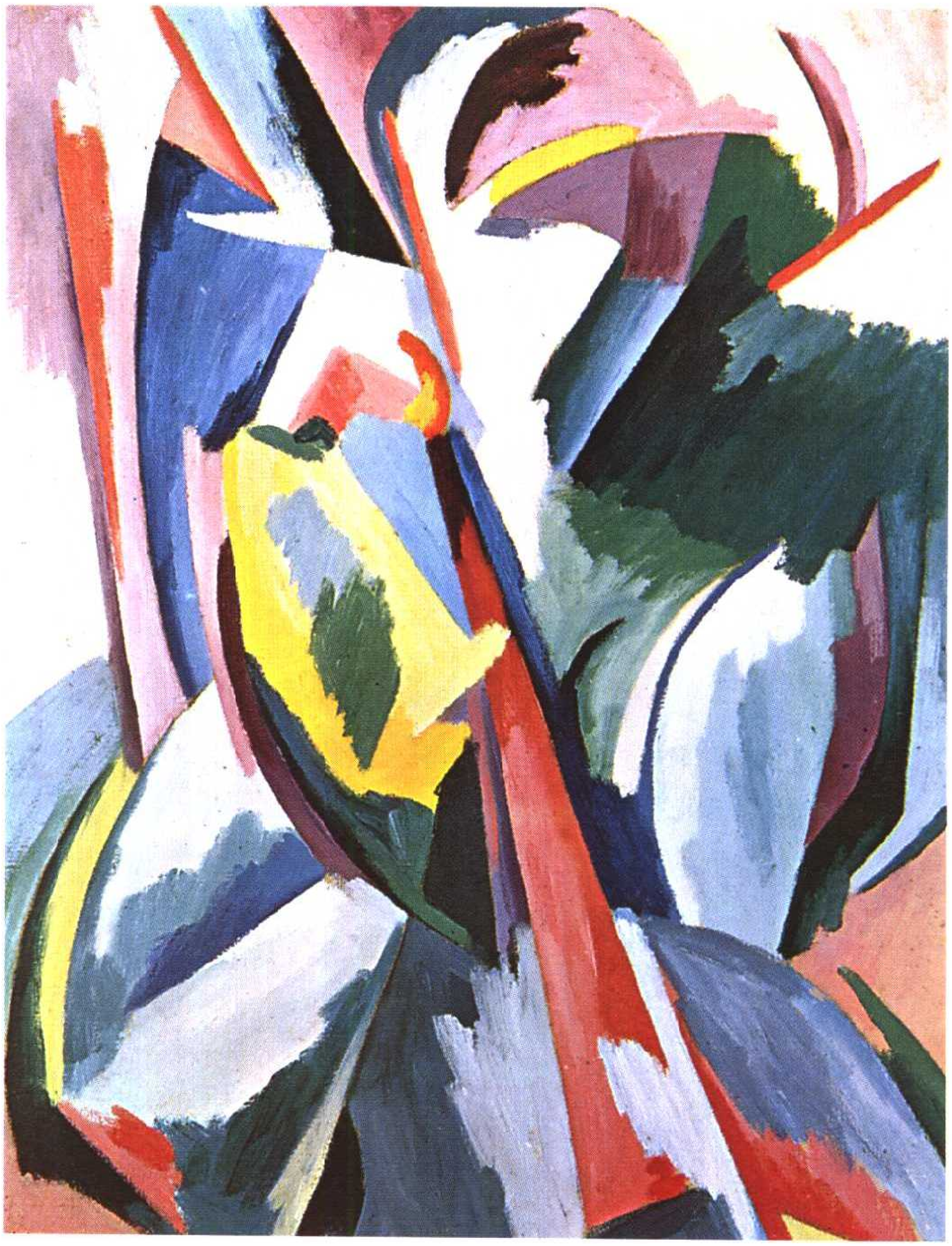


兹·毕加比亚(Francis Picabia，1879—1953年)于1909年作了第一幅抽象水彩画《橡胶》(巴黎，国立现代艺术博物馆)之后，康定斯基于1910年创作了他的首幅抽象水彩画(巴黎，国立现代艺术博物馆)，又推出了他的理论著作《论艺术中的精神》。在这本书里，他以直觉和内心需求的概念强调了形式抽象化的必要性。

他对学院主义的拒绝在1911年导致了该团体内部的一次分裂。跟随康定斯基的有勒弗柯尼埃、蒙特，特别是弗朗兹·马尔克，他们构成了"蓝色骑士"集团。这个名称是在康定斯基与马尔克的一次谈话中确定的，因为他俩都喜欢蓝色和马。他俩之间由此发展了一种牢不可破的友谊。

康定斯基给他的绘画起的名称都是抽象的，如《印象》、《即兴之作》、《构图》等等，它们之间往往只以年代编号来区别。他对使用椭圆形的画框格式去界定作品的艺术表现的做法(如立体主义者的做法)或者使用白色边框使构图的中心转向外边的做法都进行了责疑；他在构图中引入了一个双重的造型元素体系(黑色线条与彩色的形状)，而且两者相互岔开、相互独立(这跟马蒂斯不同)，改变了几个世纪以来建立在由阿尔贝蒂在15世纪定义的线性透视，以及色彩对线条的服从的基础上的形象与背景之间的关系。但同时他通过对线条的严格研究，避免了陷入装饰艺术的危险，这种危险在当时成为抽象派画家们的一大困扰。他对音乐特别是十二音体系的爱好，在他一生中都有反映。他一生致力于通过特色点以及一些宇宙性或具有生物形态的绘画主题的重复和在失重

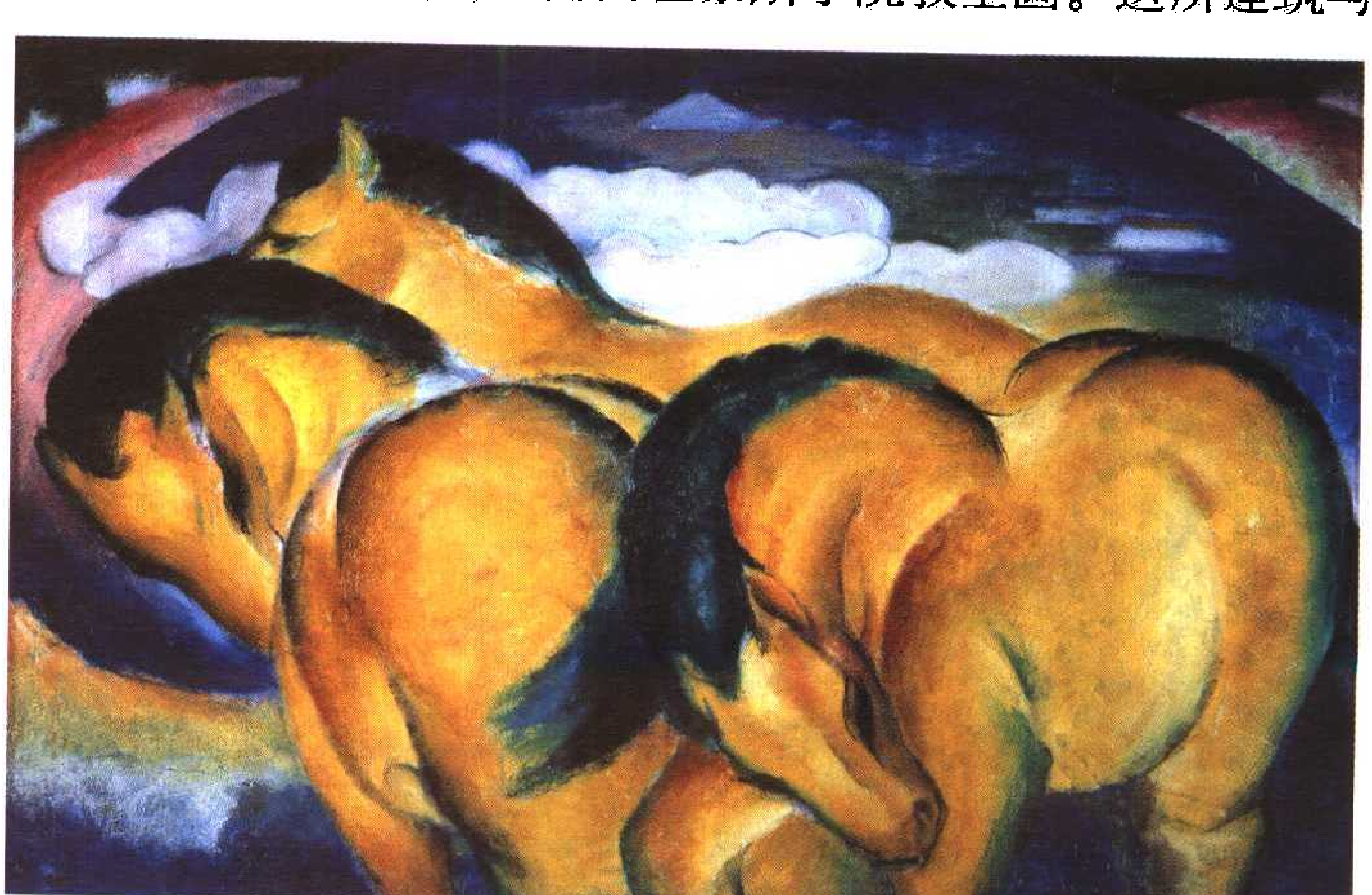
阿尔贝尔多·马涅里
(Alberto Magnelli)
《抒情的迸发第8》
(1918年，国立现代艺术博物馆，蓬皮杜中心，巴黎)。战争的结束，使马涅里产生了创作系列画*《抒情的迸发》*的灵感，表现出一种细腻的抽象 由椭圆形的线条组成，这是一组精练的抽象画，带有明显的未来主义风格，尽管他本人完全独立于这个运动。



状态下的表现，去实现绘画构成元素与音乐的等同。他和弗朗兹·马尔克于1912年发表《蓝色骑士年鉴》。他们的非自然主义的鲜明色彩系统与“桥”派艺术家的实践是相近的，但与后者不同的是，他们对艺术前途保持着一定的信心。通过抒情的表现和对自然的移情，康定斯基更注重于人的内在本性，而马尔克则注重自然真实与动物的本性。康定斯基将他画中的形象从重力法则中解脱出来，开创了非形象化艺术的道路。弗朗兹·马尔克则保持着与地面世界的紧密联系。在经历了一段非印象主义时期(1908~1912年)以后，马尔克的大部分作品用于表现动物——鹿子、猫等，尤其是马，他带着极大的温柔去表现它们。尽管受到一些恶意嘲笑的中伤，马尔克还是画了一批具有诗意的杰作，给以后的蒙德里安的系列作品《树》以极大启发。这些作品，尽管有形象参照，但

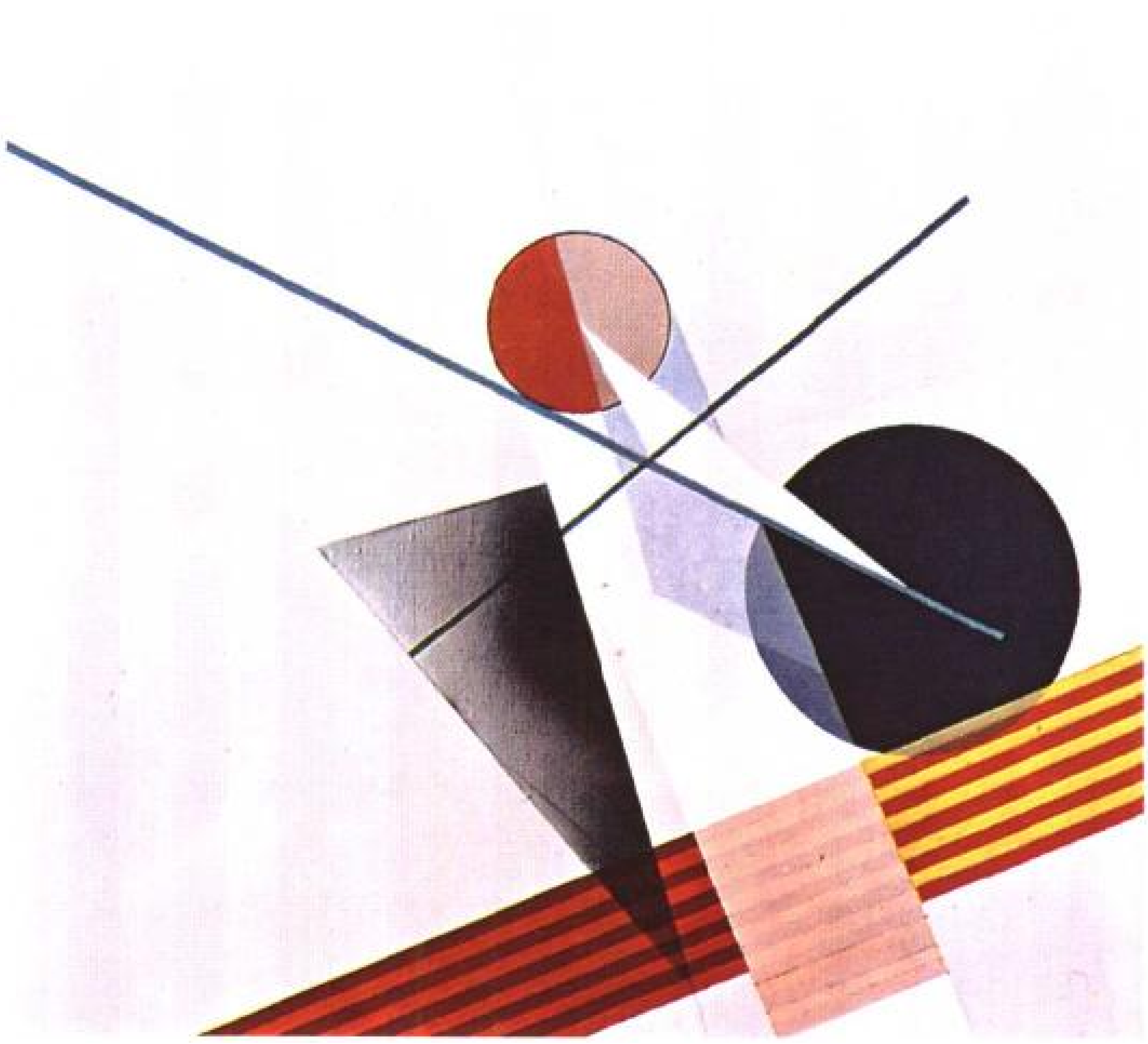
都属于抽象艺术，如《蓝马》(1911年，州立绘画陈列馆，慕尼黑)，后来成了该运动的象征；《蓝马群》(1911年，沃克艺术中心)和《小黄马群》(1912年，州立艺术陈列馆，斯图加特)。他的创新的、隐喻的色彩系列支配着依然保持统一的绘画空间：蓝色象征雄浑，红色象征着热情，黄色象征着温柔。他那实实在在的担忧被他的理想所升华。他在长期观察中获得的对动物的深刻了解，使他能超越表象而触及存在的绝对性。从1912年起，也就是和他的朋友奥古斯特·马凯(August Macke 1887–1914年)一起在巴黎与罗贝尔·德洛内(Robert Delaunay)相会后，他减少了作品中的形象性，更注重于一种具有分析性的素描。他用纯净的色彩把空间处理成辐射状，这与俄耳甫斯主义及射线主义原则相近，表现了对即将到来的冲突的担忧感。当这种担忧感还是处于潜状态并出现在动物的纯洁性中时便显得更为强烈。第一次世界大战使蓝色骑士派解散，打断了他们最具光彩的灵感。弗朗兹·马尔克于1916年在凡尔登战死；奥古斯特·马凯则于1914年就在香槟地区前线战死。在弗朗兹·马尔克的战时记事本上发现了他的最后一批抽象素描，这些作品可以让人揣测这位20世纪最杰出的画家之一还可以达到多么高的艺术境界。

康定斯基决定返回俄国，他在那里呆到1921年。尽管1920年莫斯科举办了他的作品展，同时他得到多项地位很高的任命，但他终究不能与革命中最彻底的一些潮流完全相融合，而且受到当时的构成主义派和至上主义派的排斥，因为他有个人主义倾向，而且忠实于一种内在探索的艺术。他于1921年最终离开俄国，而去包豪斯学院教壁画。这所建筑与



弗朗兹·马尔克
(Franz Marc)
《小黄马群》
(1912年，州立绘画陈列馆，斯图加特)。整幅画表达了马尔克对动物的热爱，对他来说，动物是体现美、纯、真的理想存在物。在这个隐喻中，黄马(黄色代表温柔)象征着智慧、自由。这与背景中的黑色天空(它给人以担忧感)、人类居所在宇宙运动中形成的模糊暗影形成对照。马朝下弯的脑袋，整个身体的曲线处理表现了它们内心化的纯真与快乐。从1912年起，康定斯基在给马尔克的一封信中表达了他对战争爆发的预感。

拉兹罗·莫赫利－纳吉
《A·二十一》
(1925年，国立博物馆，明斯特)，匈牙利人莫赫利－纳吉是包豪斯学院中构成主义派最忠诚的代表人物。这幅抽象画追求严格的纯粹性，采用精致的色彩，是1920年发展起来的构成主义运动的第二阶段的作品。

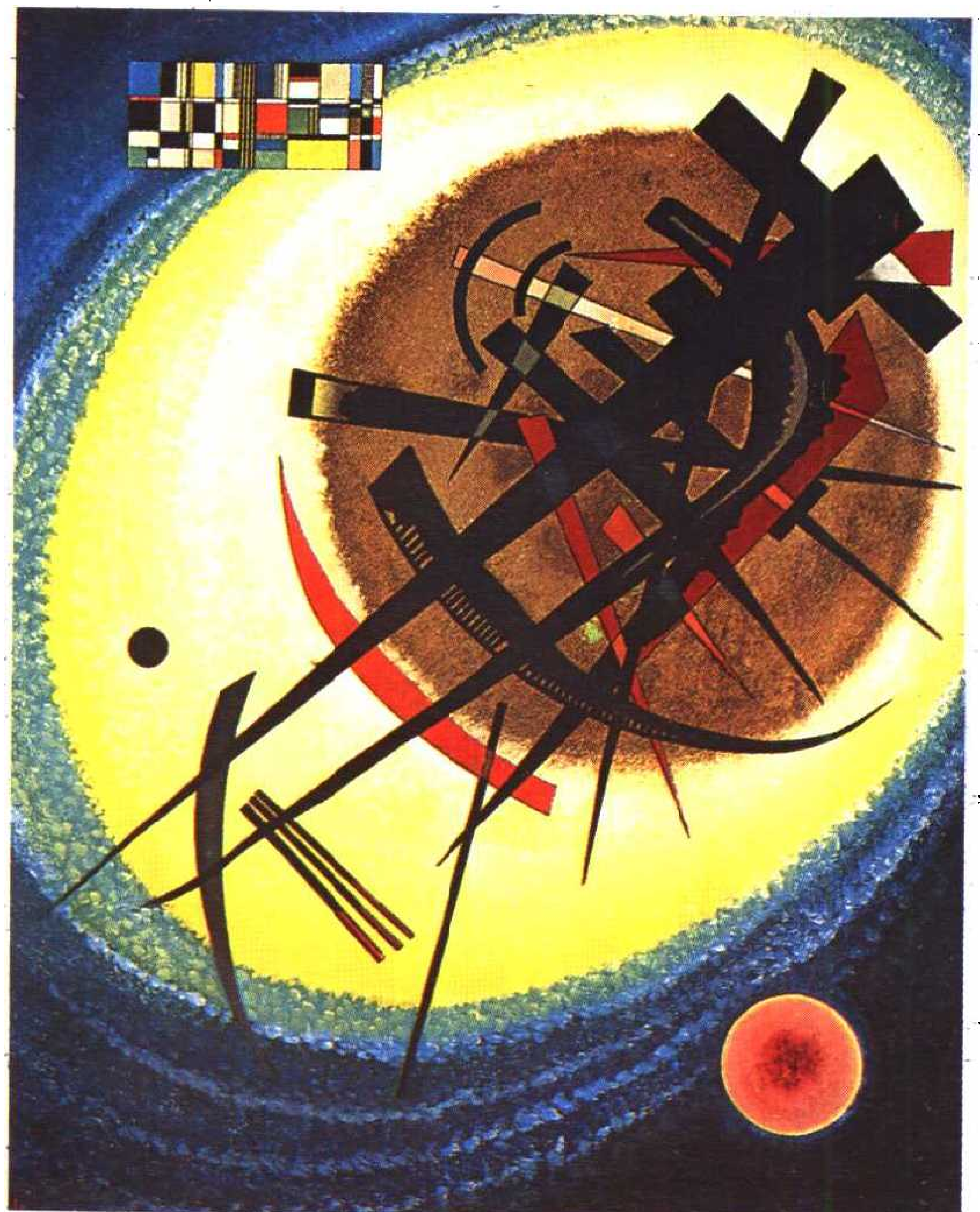


应用艺术学院于1919年在魏玛由建筑学家瓦尔特·库比由斯(Walter Gropius 1883—1969年)创立，后者以他的功能性建筑而著名。

包豪斯学院

从“艺术与手工艺运动”创始人威廉·莫里斯那里继承下来的包豪斯教学规划是以协调艺术和工艺制作为目标的，但也接受机器的实用性与功能性。作为一位宽容的教授，康定斯基与其他一些教授建立了友谊。例如约翰·伊顿(Johannes Itten，1888—1967年)，他于1919年至1923年间致力于对色彩组合圈的研究；还有瑞士人保罗·克利(Paul Klee，1879—1940年)，他于1920年至1929年间在预科班教理论，后来又教织毯与玻璃绘画。康定斯基和克利都认为抽象是艺术发展中

瓦西里·康定斯基



《在一个明亮的椭圆中》

（1925年，提森－波尔纳米扎私人收藏，马德里）1925年，康定斯基在包豪斯学院任教。在作品中远离中心点的空间里，包豪斯特有的几何形式（左边部分）与受到离心力影响的一些具有东方色彩的符号相对抗，这些符号在一种欢快的节奏中与自由的抽象元素结合在一起。康定斯基因此开了"无定形艺术"的先河。（画中左上方出现的）色彩系列图外在于任何形象表达，但仍留给鲜艳色彩以一定的空间，到1930年，这种鲜艳色彩将起主导作用。

1866年：瓦西里·康定斯基生于莫斯科。

1893年：在获得一个法律文凭之后，他迷上了音乐和绘画，并对俄国北部地区大众艺术展开研究。

1895年：在莫斯科举办的印象主义展览对他来说是一个很大的启示。

1896年：他决定从事绘画，并搬往当时的艺术家聚集中心——慕尼黑。

1901年：他的第一批作品表现了新印象主义风格。他创立"法朗吉"运动。

1909年：在与雅温伦斯基和野兽派成员于巴黎会面后，他开始采用纯粹色彩并创立慕尼黑新艺术协会。

1910年：他写作了他的著名文章《论艺术中的精神》。他分析了绘画成分，从中发现与音乐、舞蹈一样，那里有精神回响因素："形式，即使它是抽象的、几何式的，也都拥有着它自己的内部世界。"他坚持超越自然的必要性，因为"它最坚固的基础——实证科学已经没有了；在艺术家面前一个物质分解的时代正在展开……我们很快就可以进行纯粹构图了"。他创作了第一批抽象水彩画。

1911年：在慕尼黑新艺术协会中出现了分裂。他与弗朗兹·马尔克一起创立了"蓝色骑士"集团。受到原子核能等科学发现的激励，他在画中把各种构成元素安排成抽象悬空的状态，就像在一个宇宙秩序中。

1912年：他与马尔克一起，发表《*蓝色骑士年鉴*》。在巴黎与罗伯特·德洛内相会。他受到俄耳甫斯主义的影响，以世俗方式重新表达神秘主义题材。

1913年：他发表一本诗集《*声响*》，然后又出了第二本《*朝向过去的眼光*》。

1914年：在柏林举办了"蓝色骑士"展览以后，战争驱使他回到莫斯科。尽管他支持革命，同时也受到人民教育委员会造型艺术部、国家美术学院的最高任命，但由于与构成主义者有着严重分歧，他决定最终离开苏联，而重返德国。

1922年：应建筑家瓦尔特·格罗皮乌斯的邀请，他去魏玛的包豪斯学院担任壁画理论教学。他开始写作《点、线、面》，于1926年发表。

1932年：包豪斯学院被纳粹解散，但在柏林它继续以私人学校的名义存在。

1933年：他的绘画被纳粹宣布为"堕落艺术"。包豪斯学院最终关闭。康定斯基去法国定居，于1939年加入法国国籍。

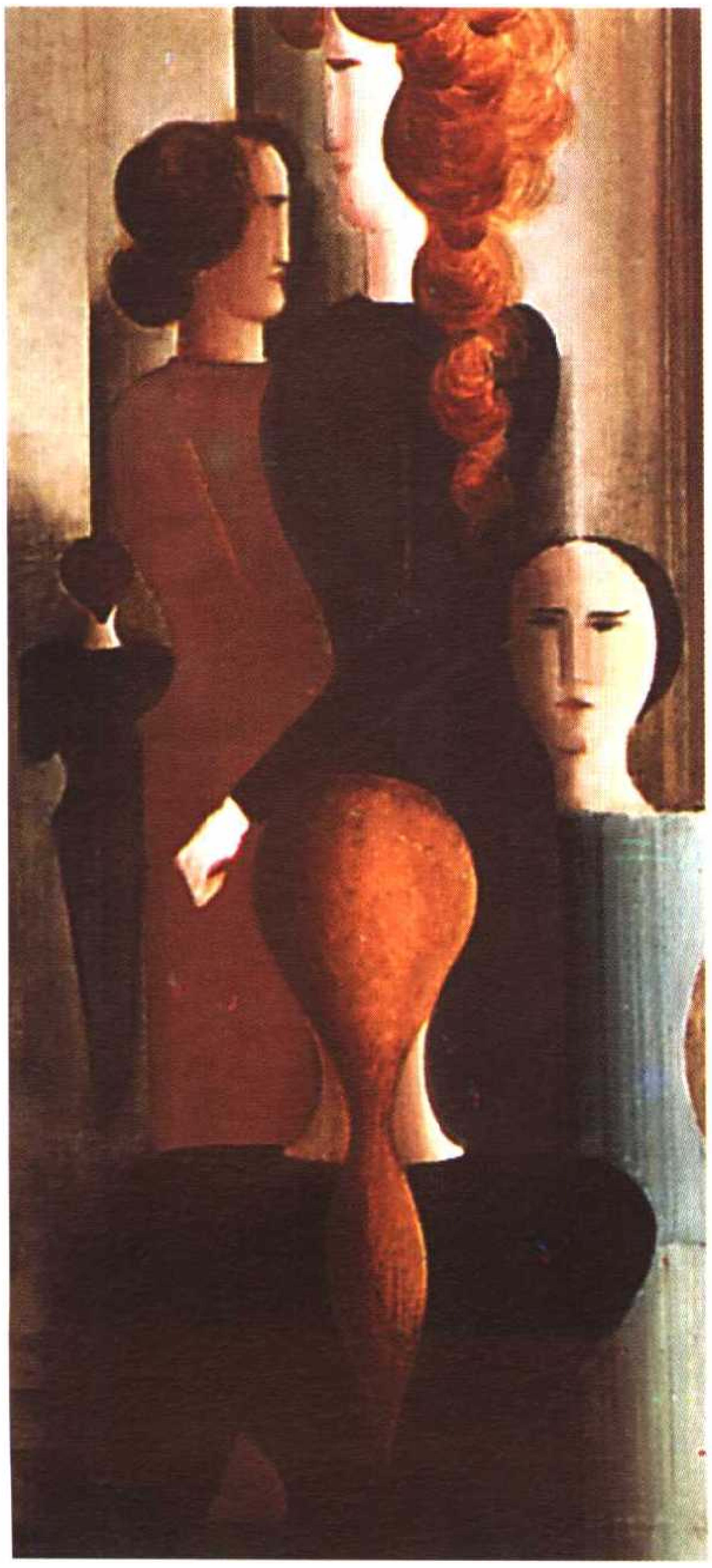
1944年：与塞萨尔·多莫拉（César Domela）和尼古拉·德·斯塔尔（N. de Staël）在巴黎的让娜·布坎尔画廊举办最后一次画展，康定斯基于12月13日逝世于塞纳河畔的纳伊市。

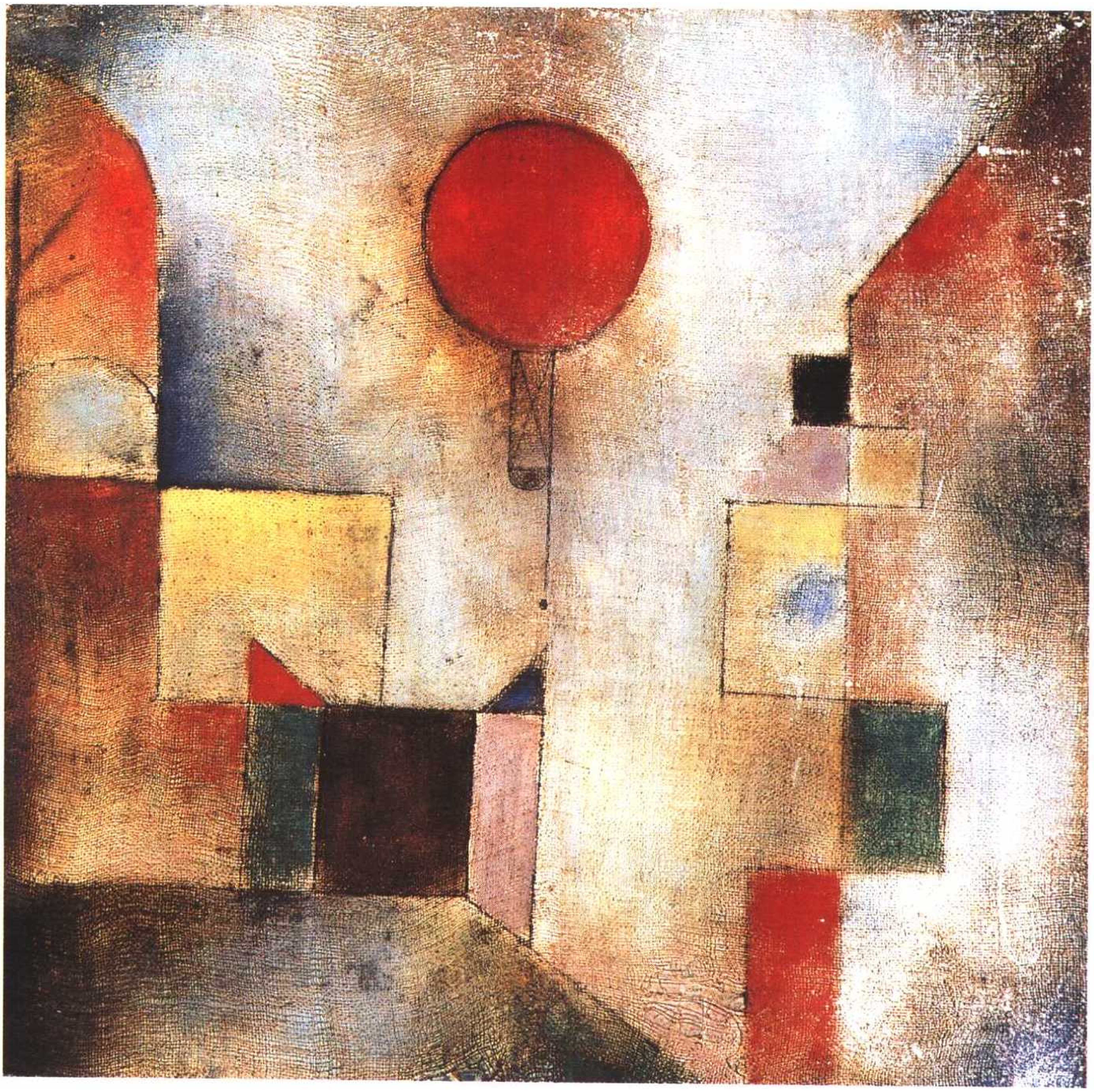
的一个重要过程，同样重要的是视觉的能动性，这种视觉的能动性在费尔南·莱热那里用一个箭头来表现。他们对艺术前途都持有信心，并相信艺术有朝一日将代替宗教："艺术即创造。"克利的理论主要体现在他的著作《教学大纲》(1925年)中，而康定斯基的理论则集中在他的著作《点、线、面》(1926年)中，该书部分地受到歌德关于色彩的理论的启发。

康定斯基的绘画作品显示出他对科学的兴趣，特别是关于原子的科学。同时对视觉和心理方面的新发现也感兴趣。在他画中开始出现一种越来越大的形式自由，在画面的左边部分与右边部分、上面部分(象征精神性)与下面部分(象征物质性)之间的对立二元性产生出一种复杂的不平衡状态。但康定斯基与克利在包豪斯遇到了与在俄国时相同的纠纷，即发生在纯粹艺术追随者与构成主义者之间的不和。构成主义者在包豪斯的代表人物是匈牙利人拉兹罗·莫赫利－纳吉(Laszlo Moholy–Nagy 1895–1946年)、雕塑家奥斯卡·施莱梅(Oskar Schlemmer 1888–1943年)和美国人列奥内尔·费宁格(Lyonel Feininger，1871–1956年)。

一开始接近于"蓝色骑士"的包豪斯，后来朝着功能主义和形式几何化的方向发展。事实上，在魏玛的德国第一共和国失败以后，包豪斯从1924年起受到越来越多的威胁，而资金上的缩减也迫使它从事一些有盈利的生产。1925年，在一种严重压力下，包豪斯离开魏玛，先迁到德绍，然后到柏林。格罗皮乌斯于1928年辞职，由密斯·凡·德鲁代替。1933年希特勒当政后，罗埃于当年也辞职。包豪斯被关闭而成为一所纳粹干部学院。在1937年的世界博览会上，康定斯基、克利和费宁格的作品被指斥为"堕落艺术"。克利迁居杜塞尔多夫，后又去瑞士；康定斯基移居巴黎，直至逝世，他在那里继续创作抽象作品，这些作品虽带上了年龄的印记，但有着一种永久的魅力。费宁格、阿尔贝斯、格罗皮乌斯、密斯·凡·德鲁等人则去了美国。莫赫利–纳吉还在那里创办了新包豪斯

奥斯卡·施莱梅
(Oskar Schlemmer)
《女人楼梯》
(1925年，艺术博物馆，巴尔)，这是施莱梅的系列创作《绘画画廊》中的一幅，都是他在德绍的包豪斯学院教书时经过长期准备并完成的雕塑般结构的形象。人物形象忠实于模特儿的实际形象，但线条轮廓简单扼要，表现出他在雕塑方面的才能。





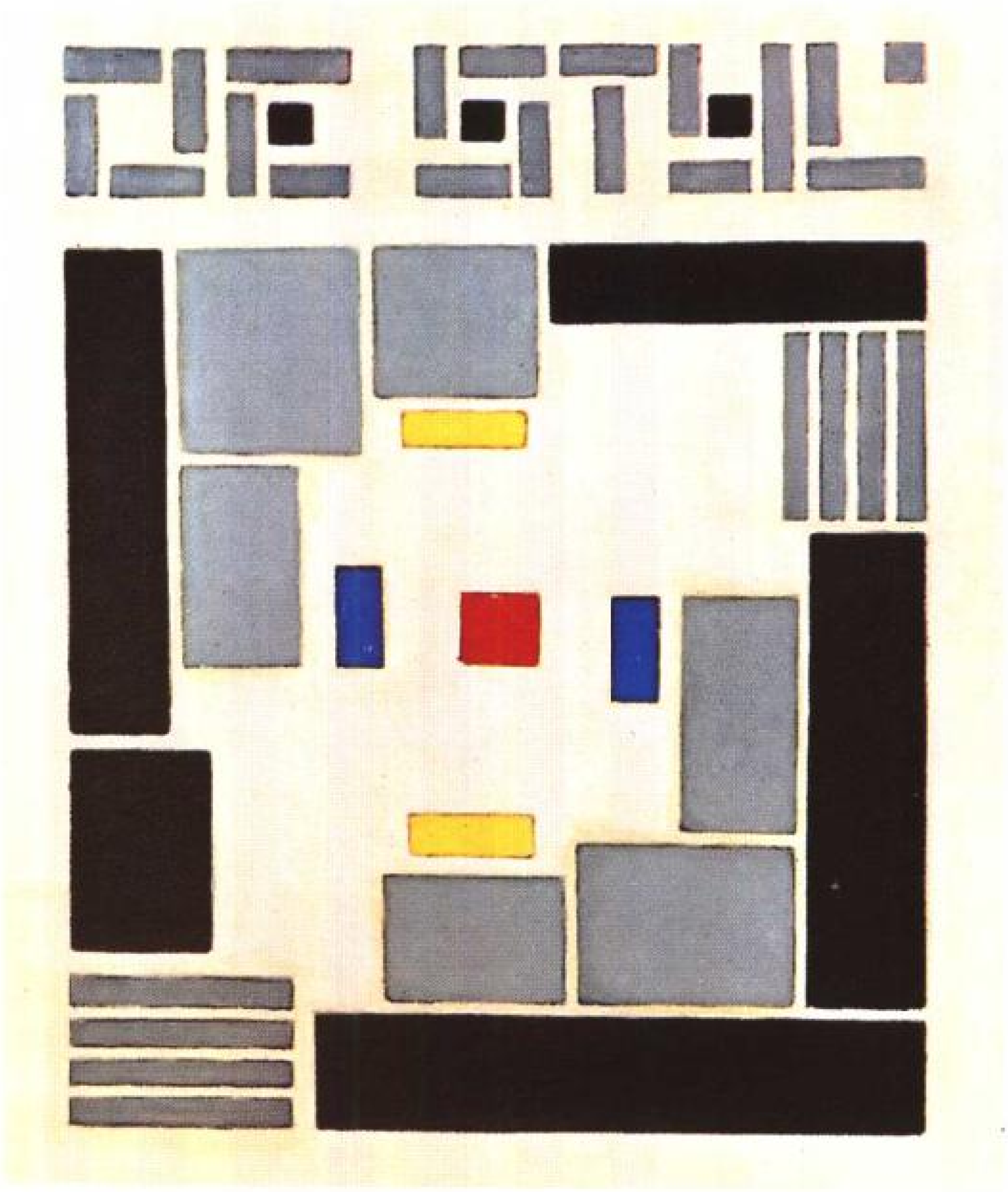
保罗·克利
(Paul Klee)
《红气球》
(1922年，古根海姆博物馆，纽约)。保罗·克利的这幅幻想世界的画是在包豪斯学院任教时作的，他与包豪斯的构成主义始终保持距离，而从他对绘画的活力与生机的观念来看更接近于康定斯基。他一直将这种观念与音乐紧密联系，这在画中上升的红气球和色彩的活力中可以看出。

学院。

新造型主义

20世纪初出现的抽象倾向于1913年在皮特·蒙德里安(Piet Mondrian，1872—1944年)的作品中得到集中体现和理性化。他本人受到学院派、分色派、野兽派、表现派，甚至立体主义的多方面影响。他的个性化创造表现在色彩的非现实主义和他的系列作品《树》的有限主题上：《蓝树》(1908年，海牙市立博物馆)、《红树》(1908年，海牙市立博物馆)。他经常去巴黎，但他的研究主要是在孤独中进行的。1913年他创作了他的第一批抽象绘画，并从1917年起，抛弃了所有形象制作。尽管有第一次世界大战的干扰，但他在他的祖国荷

维尔摩斯·胡斯扎尔
(Vilmos Huszar)
《构图》
(《风格》杂志的封面，1916年，该米特博物馆，海牙)，作为1905年移居荷兰的匈牙利人，胡斯扎尔加入了新造型主义运动，并成为《风格》杂志及其运动的主要创始人之一。

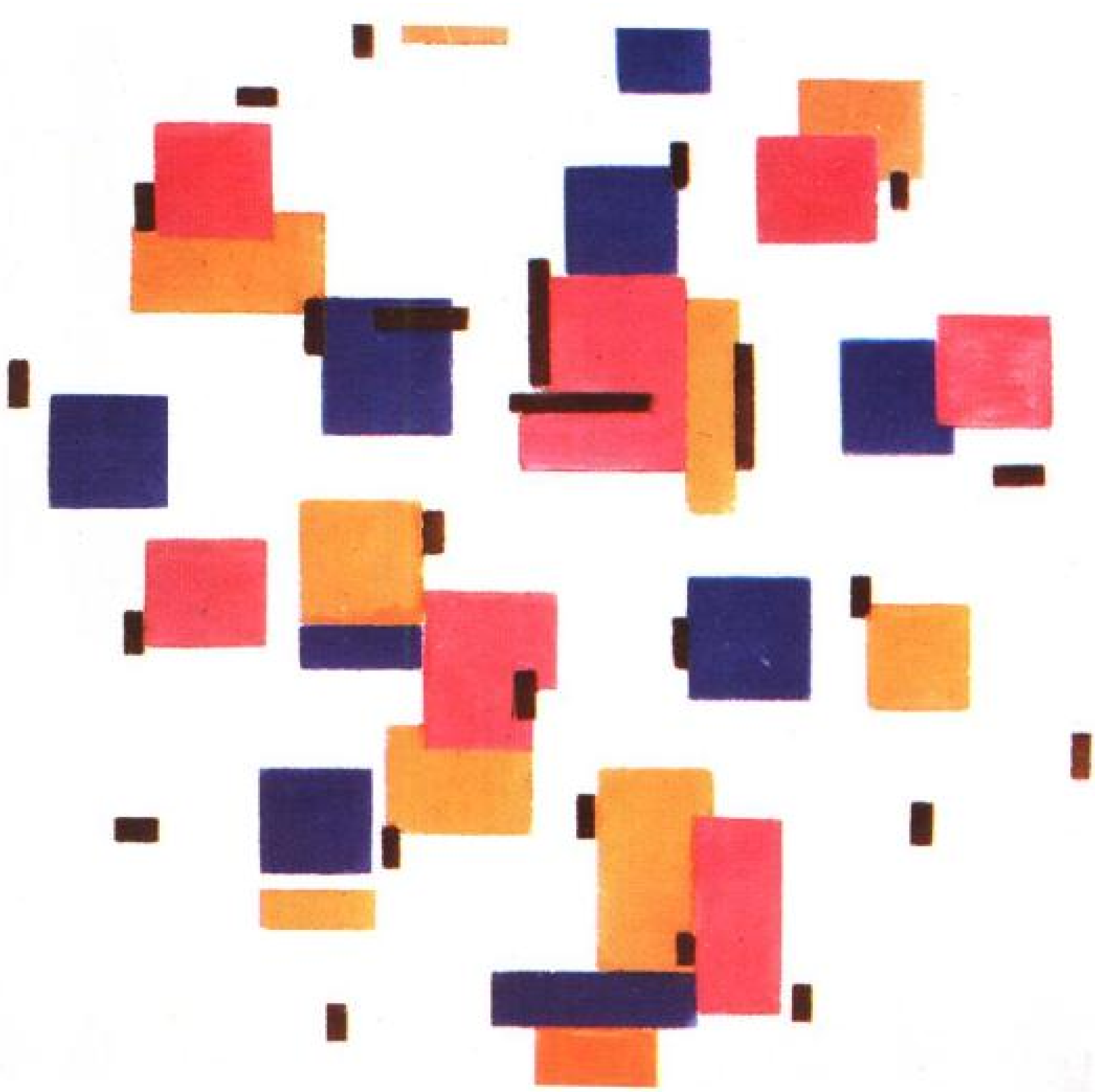


兰，与画家兼作家泰奥·凡·道斯布格(Theo Van Doesburg 1883—1931年)一起创办了杂志《风格》。他在这本杂志上发表了许多长篇理论文章，其中包括《自然现实与抽象现实》。有一批画家，如凡·德尔·莱克(Van der Leck)、维尔摩斯·胡斯扎尔(Vilmos Huszar)、乔治·范东格鲁(Georges Vantongerloo)，建筑师如伍德(Oud)、威尔斯(Wils)、凡特霍夫(Van't Hoff)，还有里埃特瓦尔德(Rietveld)等加入到他们中间，但没有真正形成一个团体，使他们聚集在一起的仅仅是风格。令人惊讶的是，《风格》杂志的某些成员，例如蒙德里安和里埃特瓦尔德从未相遇过。后者在还未加入《风格》时，就已经创作了著名的《红蓝躺椅》(受戈得温[Godwin]设计的家具和日本艺术的启发)；而奥德在鹿特丹设计联合咖啡馆时，他已经与《风格》相分离了。

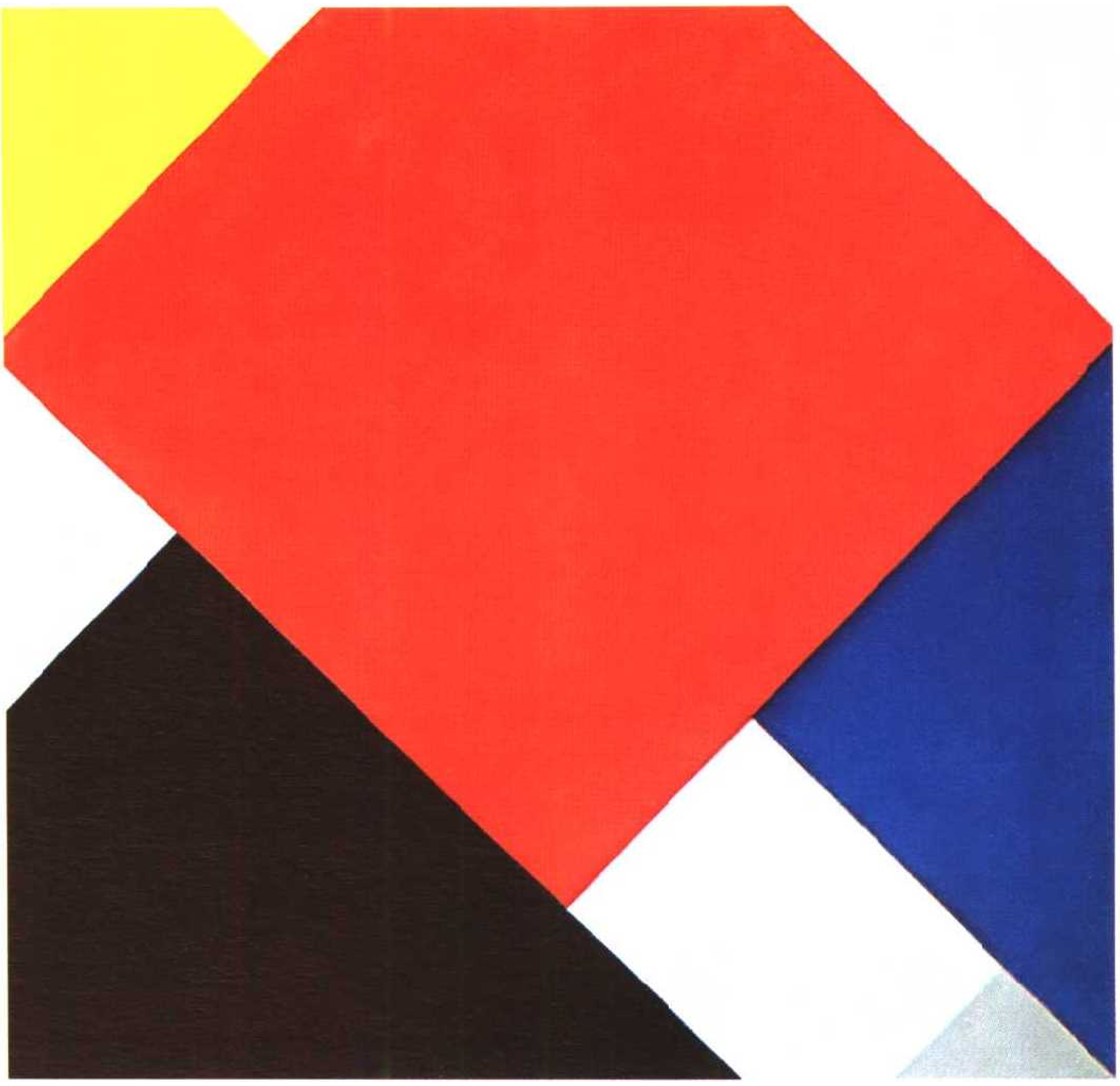
蒙德里安用黑白符号作了许多画，有时黑色居多，有时白色居多。1918年11月《新造型主义第一宣言》发表，主要有

道斯布格和范东格鲁(1886—1965年)的签名，立刻被译成法语、英语和德语。接着蒙德里安又发表了一本小册子，题为《新造型主义》(由“现代努力”画廊于1920年出版)。新造型主义的发展花了七年时间。它的规则被严格地规定，而所有关于主观性、关于能动性、关于运动和关于深度的观念都被摒弃。尽管画家在大自然面前总是有所感动，他们的作品也总是以此为出发点，但由蒙德里安提出的规则要求运用严格的抽象和几何的形式，这种形式建立在正交直线上、对纯粹的基本色彩(黄、蓝、特别是红)进行光滑的处理，既不厚涂，也不平抹，再与一些中性的色彩相协调——黑色、白色和灰色。蒙德里安声称是在大自然中发现了直角：在荷兰，直立的人站在横向的地平线上；地平线或海平线与直通向月亮的垂直线条相交之点创造了直角，它意味着休息(参见杂志《意愿》，第25号，1927年)。

与立体主义相反，蒙德里安主张摧毁体积。因为新造型主义的第一条原则规定：“造型手段应当是以基本色调(红、蓝、黄)和非色彩(白、黑、灰)构成的平面和直角棱形体。在建筑中，空出的空间可以算成是无色彩，而材料则可以算成是色彩。”以灰色和蓝色作为背景的蒙德里安的画从1922年起



皮特·蒙德里安
(Piet Mondrian)
《蓝色构图》
(1917年，克洛勒—穆勒博物馆，奥特陆)。
蒙德里安在画了符号或“多”“少”的绘画系列之后，改变风格，将半色调的方块与色素有节奏地放置到一个白色的背景上，其风格接近于巴特·凡·德莱克(Bart Van der Leck)



泰奥·凡·道斯布格
(Theo Van Doesburg)
《反构图》
(1924年，州立博物馆，阿姆斯特丹)。泰奥·凡·道斯布格将他的构图倾斜，从而引入了被蒙德里安严厉摈弃的运动的观念，所以这幅画名为《反构图》。1927—1928年间，他为斯特拉斯堡的奥贝特酒馆作装饰时，走得更远，违反了新造型主义的原则。

改成以白色为背景，以便强调各个平面的二维性。所有这些规则都是为了绘画造型手段的平衡，但这平衡不应当靠对称而得到，而是像康定斯基那样，建立在非侧面性、非稳定性原则上(这在他1917年的《奶牛》一画中即可看出)，需要靠人的智性去重新建立起一种等值的平衡。因为新造型主义并不只是我们主观感受的一种美学表达，它更是普遍性在我们身上的表达。这种垂直线与水平线的平衡、色彩与非色彩的平衡，这种差不多是日本绘画的质感，创造了一种新的、不依赖于自然的美。

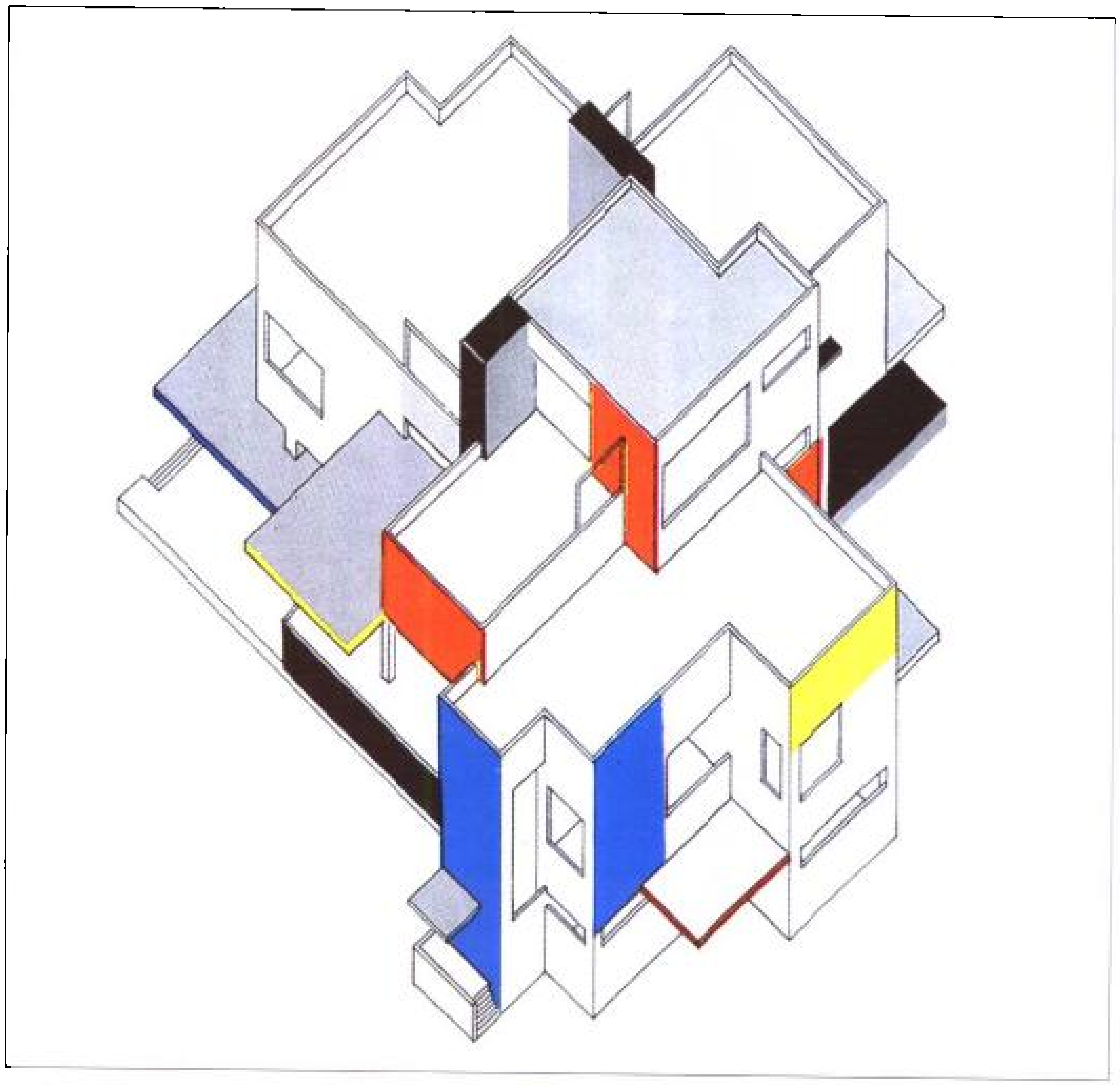
抽象理想在外部生活中得以实现。由此出发，画框被重新审视，既然它也是涂过颜料的，就成为作品的一部分，或者在没有视野的深度化效果的情况下与画布处于同一层面。从这个原则出发，也有了蒙德里安的彩色建筑设计，特别是室内装饰，它必须是数学的和抽象的。这在蒙德里安的巴黎工作室的装饰中表现最为明显。这一工作室位于巴黎的出行街，他在那里一直住到1936年。凡·道斯布格于1930年装修的位于默东的工作室也同样是引人注目的。

根据新造型主义理论，建筑物应当由正交的平面组成，以便使空间关系更为平衡，也应当是永恒不变的直角的纯粹

表现。这个新的规则创造了新的人，这新人不再犹豫去掌握机器、去开发人的智力。这样，新造型主义还具有了社会效应。它从建筑过渡到生活本身，进入人际关系之中。而一旦人际关系的平衡建立了，艺术将不在生活中占有位置，它应当作为特殊的现象，就像绘画一样消失掉，而艺术家则将被非神圣化。

但是范东格(Vantongerloo)起来反对蒙德里安，他使用数学公式来进行他的立体构图。蒙德里安反对装饰性，不愿与任何反对总体艺术的观点妥协，他于1924年停止与《风格》杂志合作，而该杂志直至1928年才停刊。之后，于1932年纪念凡·道斯布格时又出了一期增刊。道斯布格在1926年写的《基本宣言》中反对直角的特殊地位，在1929年与画家让·埃利翁(Jean Hélion)和列翁·图通吉昂(Léon Tutundjian)一起创办了《具体艺术》杂志。

凡·道斯布格与凯撒·多美拉(Cesar Domela，1900—1992年)更加严重地违反了新造型主义的正交规则，他们更重视非色彩的作用，将他们的构图倾料，从而通过对角线而引入能动性的概念，也就为蒙德里安坚决摈除的主观性开了门。蒙德里安曾在1927年的《意愿》杂志第25号上写了一篇文



泰奥·凡·道斯布格
《为一座特殊房子所作的规划》
(1920年，州立博物馆，阿姆斯特丹)。

葛利特·里埃特瓦尔德
(Gerrit Rietveld)
《红蓝躺椅》
(1917年)，细木工出身的里埃特瓦尔德，在这把著名的躺椅上贯彻了《风格》运动的理论：几何形式和纯粹的色彩向空间的投射。



章，题为《家庭，街道，城市》："我们无法否认斜线的自然主义表现与平庸的一面。而且，这一不平衡的表现并不因为另一条线条的对立位置而取消。尽管这样还是可以造成一种稳定的感觉，但是造型表达依然是外在运动的表达，因而也是自然呈现的表达"。

1927—1928年由凡·道斯布格，阿尔普(Arp)和索菲·塔厄尔(Soplie Taeuber)装饰的斯特拉斯堡的"奥贝特"舞场应用了对角线。但实际上这是个败笔，舞场因此而降级并进而被拆毁。多美拉也违背了二维空间原则而引入第三维空间，同样做的还有法国人让·戈兰(Jean Gorin，1899—1981年)和德国人马克斯·比尔(Max Bill，1908—1994年)。但多美拉与马克斯·比尔都还忠实于新造型主义的哲学原则，即推行一种从内向外的思考，也尊重科学比例和造型手段的简洁原则。

蒙德里安孤独一人坚守他的阵地，但他对包豪斯学院以及罗埃等有着极大的影响。有意思的是，他还影响了库尔特·施威特斯(Kurt Schwitters，"梅兹"艺术的发明者)。他于1930年加入了"圆圈与方块"运动，以及"抽象-创造"运动，还在巴黎接受了马以内蒂、格罗皮乌斯、加伯、佩斯奈、鲍梅斯特、施威特斯和本·尼高尔森等人的访问。1938

年他预感到国际危机的严重性，出发去伦敦在那里与加伯和本·尼高尔森会合。不久他便去了美国(1940年9月)。他在那里对光学艺术感兴趣，并在自己作品中摈除了黑色，画出了更具节奏感的画作，如《百老汇的爵士乐》(1942—1943年，现代艺术博物馆，纽约)，以分隔为许多小方块的线条为基础，但始终忠实于正交性规则。

葛利特·里埃特瓦尔德(Gerrit Rietveld，1884—1964年)于1924年在荷兰的乌德勒支提倡美国建筑学家路易·亨利·苏利文的观点，即通过在角落里开窗以扩大建筑物内部空间。他强调了《风格》杂志主张的垂直与平行层次原则，既反对新艺术，又反对新艺术的对立面——功能主义。他的施洛德别墅，墙壁可以移动，表现了空间的随意性，同时给人以完全敞开和私密性感觉，从而突出了一种新的家庭和社区关系。从形状上看，它与一些功能主义建筑并无太大不同，根据《风格》杂志的伦理原则，它必须实现一种新的介于社会与个人之间的协调，就像日本传统房屋所提供的那样。对里埃特瓦尔德来说，艺术和建筑的目的普遍性的在于改造自然，使之适应人类的标准；完全人工化的环境建造将取消艺术的必要性。跟达达主义一样，新造型主义倾向于消除作为理想化的艺术，也即作为一种使人远离生活的因素的艺术。对《风格》杂志的建筑家来说，人应当把自己的能量投入到生活现实中去。

葛以特·里埃特瓦尔德
施洛德别墅
(1924年，乌德勒支)。



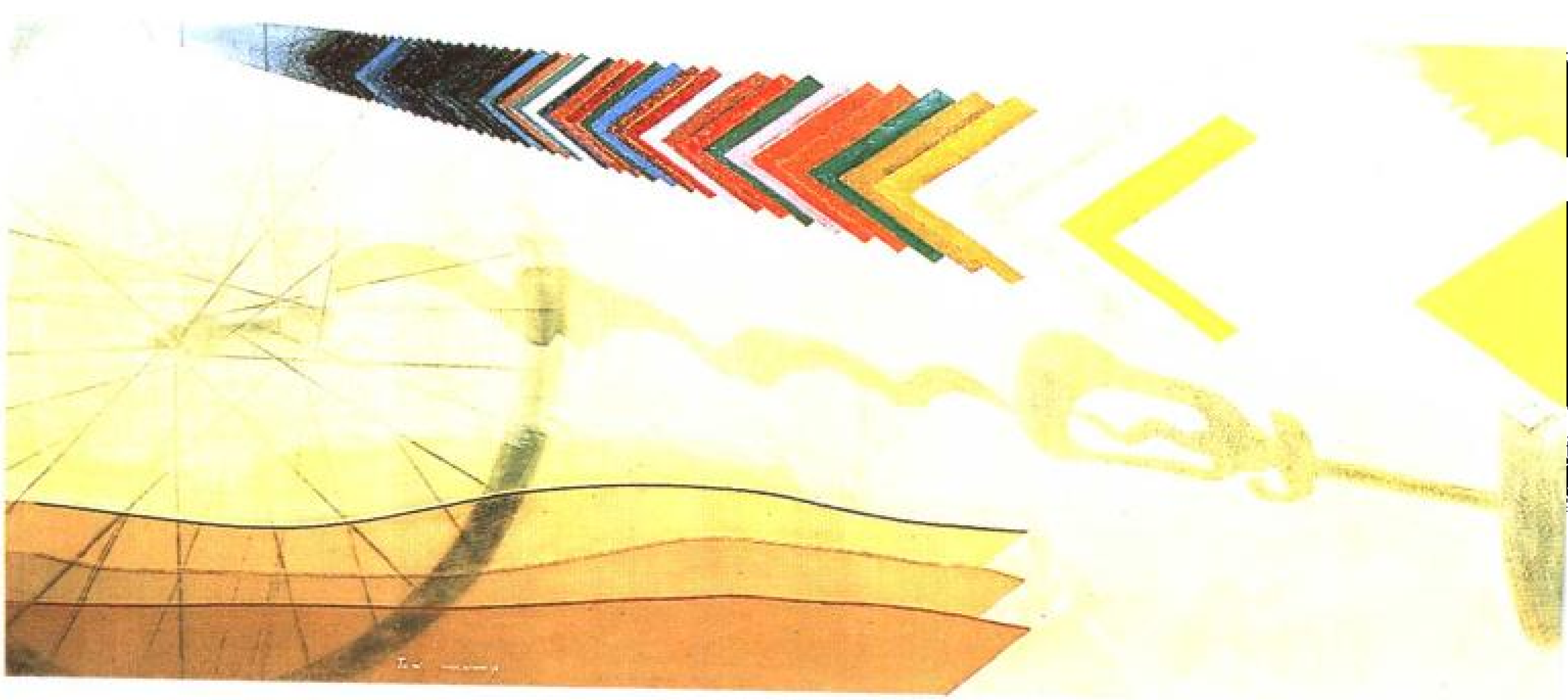
潜意识的种种变形

达达主义、梅兹派和超现实主义都是从文学领域发展而来的。这些思潮都以乔治·德·基里科为参照，与新造型主义相反，致力于表现在本能和性冲动驱使下的人。如果说达达主义和梅兹派力图取消过去的文化参照，超现实主义则发掘潜意识的深层，通过对显露内容与意象潜在内容的比较，从而改变日常秩序中的平淡无奇。

达达主义：穿越镜子

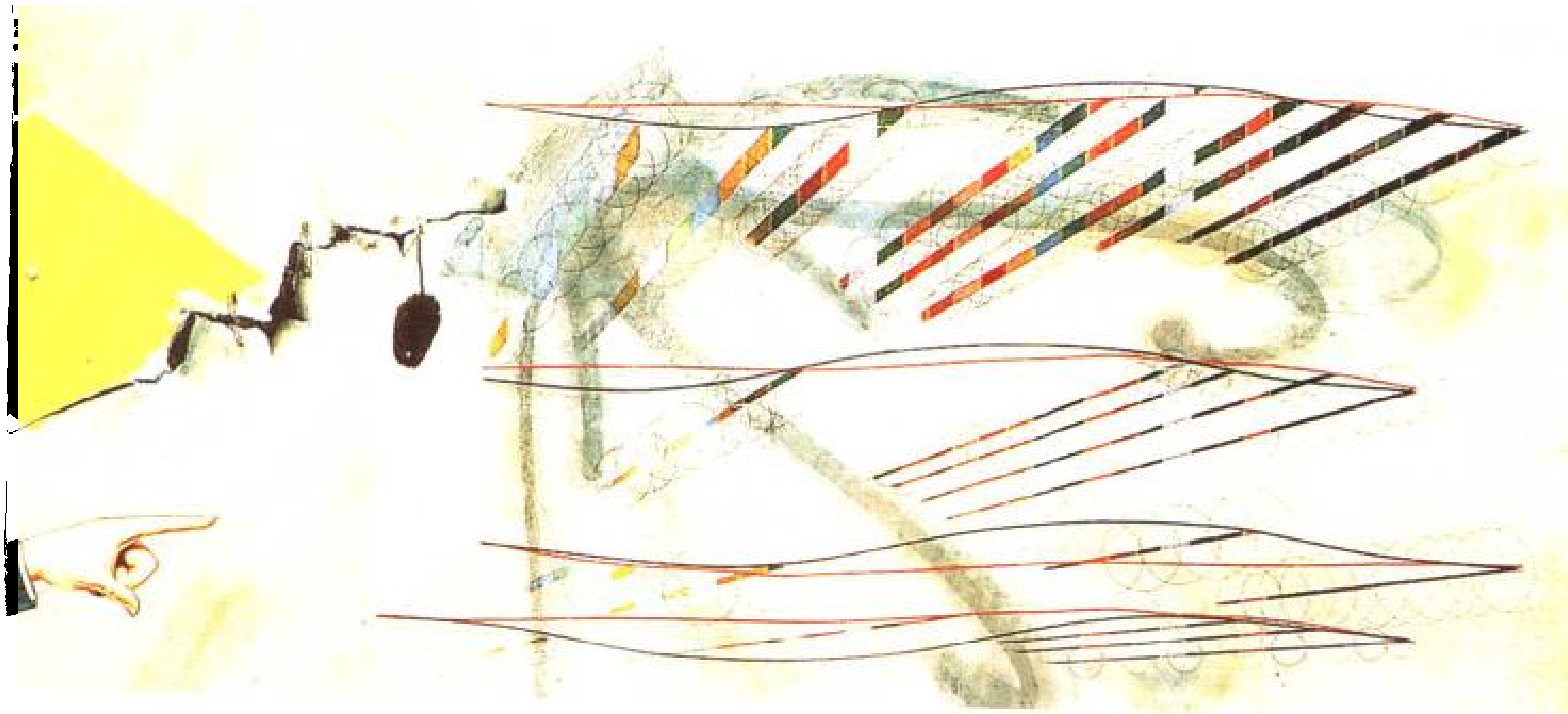
由抽象派画家发起的艺术非神圣化进程和对形象表达限制的怀疑，在达达主义那里达到了顶点。这个思潮摧毁了所有关于“艺术杰作”的概念，“拒绝父母辈世界中总想教育人的那些游戏”(根据威尔纳·斯皮的批评话语)，否认过去所有理想化的、安全化的参照，尤其是线性透视。第一次世界大战、朋友们的战死、到处可感的经济危机、社会的悲惨状况、失业、1919年1月对斯巴达克团革命的镇压，使德国艺术家产生了强烈的虚无主义，并迅速发展成一种思潮——达达主义(1916—1922年)。这个思潮同时在纽约、巴黎、科隆、柏林产生回响，显示出平行的倾向。在纽约以弗朗西斯·皮卡比亚(Francis Picabia，1879—1953年)和马塞尔·杜尚为代表、在巴黎以让·阿尔普(Jean Arp，1887—1966年)和曼·雷(Man Ray，1887—1968年)为代表，在科隆以马克斯·恩斯特(Max Ernst，1891—1976年)为代表，在柏林以哈奥尔·奥斯曼、汉纳·奥克、约翰·赫尔弗尔德和格奥尔为代表。这些倾向都会合到罗马尼亚诗人特里斯坦·查拉

马塞尔·杜尚
(Marcel Duchamp)
《你让我……》
(1918年，耶鲁大学艺术画廊，纽黑文，康涅狄格州)。这幅复杂的画是杜尚的绝笔之作。其呈对角线排开的色彩样本系列、影子以及位于右方的符号形成的抽象线条使之成为他最有美感的作品。这件作品是卡特琳娜·德拉尔订制的，表现了三件“现成品”的影子(一个开葡萄酒瓶塞器、一顶帽子、一个自行车的轱辘)，一只由商标画家A·克朗画出的手，特别还有用效果逼真的画法画出的一道裂缝，但又被几只真的别针夹住。题目可能是《你让我厌倦》，但画家从来没有首肯过这个解释。



(Tristan Tzara，1896—1963年)的历史性创造——“达达”一词的旗下。这个名称是他于1916年2月8日在苏黎世的“伏尔泰咖啡馆”偶然打开一本词典时发现的。这个偶然性将主导全部达达主义作品的目标。

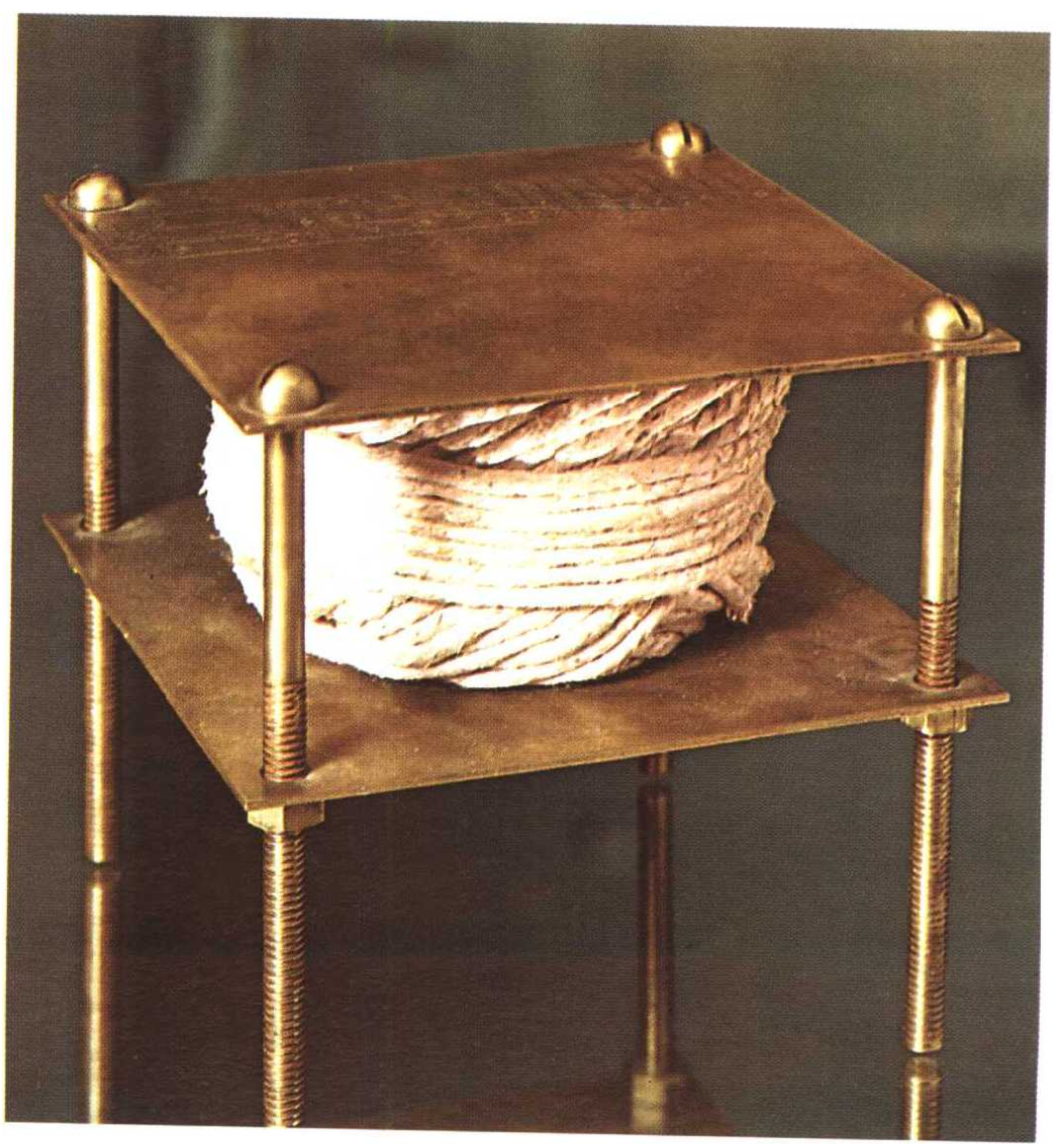
这些艺术家表现出一种故意的冷漠，写了许多具有颠覆性的宣言(其中包括1918年用德文发表的《达达运动第一宣言》)，追求一种绝对的否定性，他们因此打破了当时关于立体主义的幻觉性三维空间和抽象派二维空间的论争。他们夸大地否认了一切迷恋过去的做法，摧毁了艺术的模仿功能和一切与资产阶级价值观、与自然相关的美学规则(甚至包括当时最新的规则之一——表现主义)。他们甚至摧毁了语学体系，因为被认为是“老一套的体系”，用一些听起来刺耳的象声词来表示一种语言的沉醉。德国的达达派主要通过堆积组合一些只表现它们的物质性的元素，照雨果·巴尔(Hugo Ball)的说法，那是一些“死去的文化的可怜的碎片”，也即属于日常都市生活中最普通的物品碎片，将其回收使用，然后再任意放置到粘合作品中，或者通过绳子之类的东西固定起来，成为组合作品。他们也通过摄影剪辑来表达(如哈娜·赫克、曼雷、约翰·哈特费尔德等)，或者制作一些招贴画，上面的字母不断重复，令人不知所云。其用意在于体现圣像毁坏主义的、唯物主义的精神。艺术家们与其说关心美学价值，不如说更注重社会悲惨的一面。他们向人们呈现形象是如何被打断的，这种形象的中断已经在立体主义与未来主义的作品中得到表现，但被形式主义所掩盖了。为了取消艺术品的商业价值，马塞尔画了《被单身汉们脱光了衣服的新娘，



甚至……》(1912年，费城艺术博物馆)，对艺术品的透明性和不透明性进行思考，他不在画上署名，不怀好意地让人们去补充一些话：“你让我……”(1918年，耶鲁大学艺术画廊，纽黑文)，这种挑衅性的做法皮卡比亚也采用了，其作品《草帽》(1921年，成立现代艺术博物馆，巴黎)与展览、与沙龙中规规矩矩的氛围大异其趣。

1913年第一条装配线在福特工厂出现，从此之后，机器的形象开始萦绕人的生活，给人以威胁感。马塞尔·杜尚戏谑地模仿未来主义关于机器的美学，在一些展会中置放一些毛坯材料或“现成品”(ready-made)，从而粗鲁地、讽刺性地解决了关于四维空间的问题！他的颠覆性的创意一直发展到在1917年于纽约的独立艺术家公司展出他的作品《喷泉》——一个小便池。但他没能使之超越于人们对艺术价值的一些禁忌之上，因为他的作品在展会中被偷窃了！在摄影家阿尔弗莱德·斯蒂格利兹的帮助下，他的思想在《291》杂志上得到宣传。

这种对艺术表现方法绝对自由的追求，与政治上的极左



马塞尔·杜尚
《隐秘的声响》
(1916年，1964年复制，现代博物馆，斯德哥尔摩)。这件物品很好地表达了什么是达达主义的反艺术精神。一捆绳子放在两块金属板之间，金属板又由长螺丝钉连接起来，表示一个有着秘密联系的世界。每块金属板刻有一些难懂的文字，里面的字母被黑点分开，就像在莫尔斯电报密码中一样，从而加强了这种秘密感，而在这里是一种嘲讽。
上面的金属板上刻的字母是：
P.G.ECIDES.
DEBARRASE
LE.-D.SERT.-
F.URNIS.ENT AS
HOW.V.R
COR.ESPOWDS
下面的金属板刻的字母是：
.IR CAR.E-LONGSEA
F.NE,-HEA..-.O.
SQUETE.U-
S.ARP-BAR AIN

派的观点是相平行的。特别是德国达达主义者，他们强列反对魏玛的德国第一共和国，认为那是“野蛮条顿”的复兴，而与共产党很合得来，他们认为共产党对自由来说是最美好的希望。但是他们的社会出身和知识分子身份——马克斯·恩斯特是哲学家，曼雷是工业设计师、建筑师和摄影师，马塞尔·杜尚加入过立体派，赫斯曼(Hausmann)出版过杂志，再加上对各种构成元素的不断重复，赋予他们作品一种概念结构，从而使他们在风格上与原始艺术有很大区别。他们强调潜意识在艺术创造中的角色，这为超现实主义的想像开辟了前景。

1920年，第一次也是最后一次的达达派国际展览会举行，一共展出了147件作品，反映了该运动的规模，但同时也标志着科隆达达派的分离。皮卡比亚曾那样追求“反艺术”，他说：“我的一生都是在烧画。”但于1921年离开了达达运动，他认为达达派变得太结构化和太理论化了。达达派代表大会于1922年在魏玛召开，有很多著名画家出席，但它不过是最终消失前的闪光而已，因为特里斯坦·查拉本人与德国达达派决裂。在1937年的纳粹展览会上，达达派的作品被看做是最堕落的艺术，许多德国艺术家出国避难。由于皮卡比亚和查拉的努力，达达主义在巴黎的文学、特别是超现实主义诗歌中继续存在。

梅兹派

由新造型主义提出的、经过达达主义改造的关于总体艺术的观念得到了库尔特·施威特斯(Kurt Schwitters，1887–1948年)的充分发展。后者被称为“汉诺威资产阶级的眼中钉”。他的思想体现在他的粘贴画、照片组合画，以及他的“环境构成”作品中。所有的作品都被称作“梅兹”(Merz)，这个词是从“商业银行”(Commerzbank)这个词组中截取的。他曾把该银行的宣传资料用于他的粘贴画中。

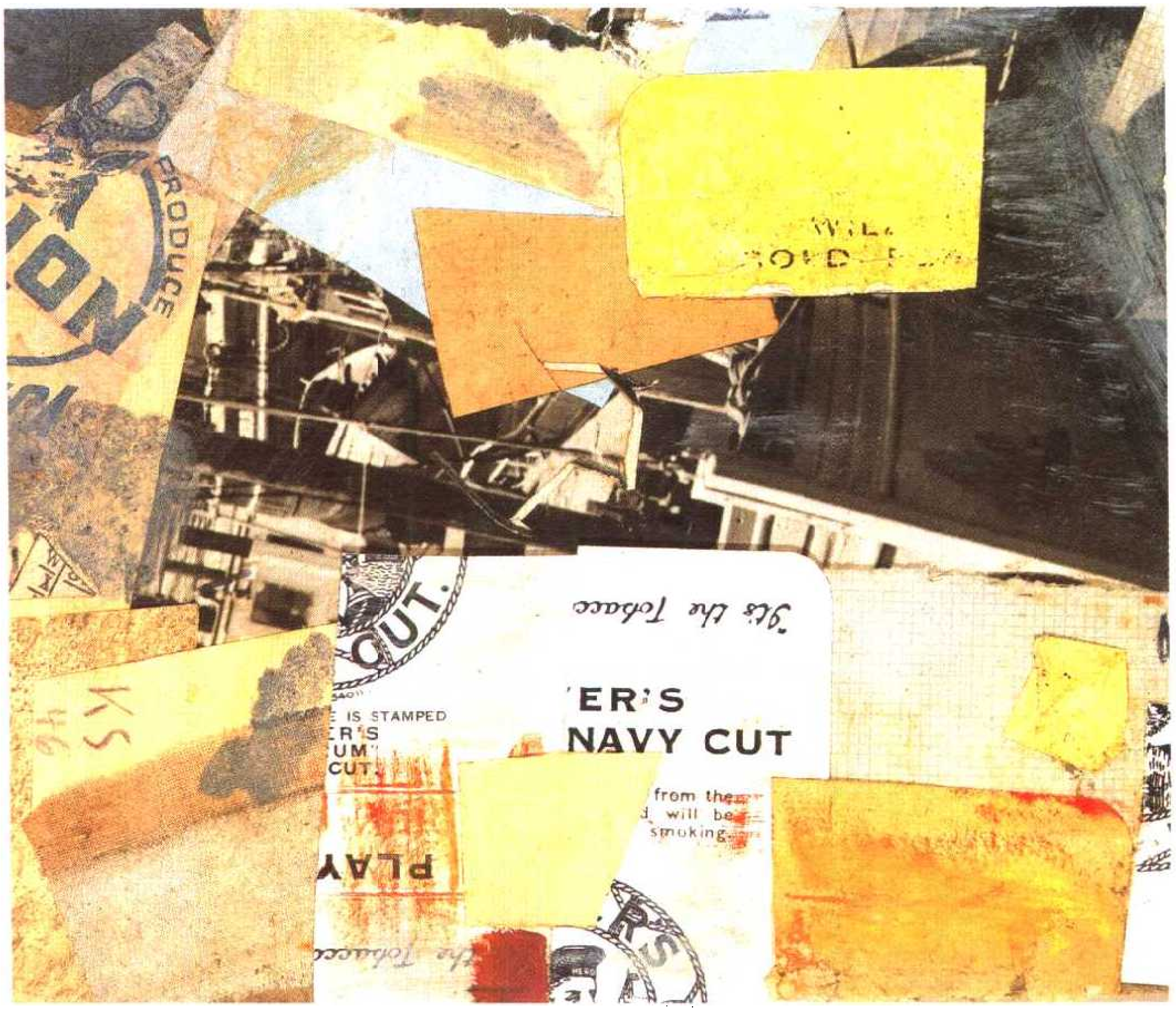
作为画家、插图家、摄影家，施威特斯于1917年起加入达达主义，于1918年与阿尔普在柏林相遇，之后两人终生保持着紧密联系。但他从1919年起追寻一条更加个性化的道路，那年他发表诗集《梅兹》，之后在1923年至1932年间创办《梅兹》杂志。梅兹艺术的发展几乎完全是受偶然性主宰的，就像是自生自长一样，没有事先构思好的草图，其作品很多

是由他在马路上收集起来的废料——纸屑、木块等构成的。他宣称他是跟随着他的潜意识去进行物件组合的。“梅兹”成为他个性的定义词。

1924年他将他的一幅粘贴画题赠给“西伯利亚王子”——康定斯基，后者在蓝色骑士阶段的作品曾给他以极大的影响。但是施威特斯之后批评康定斯基作为包豪斯教授的美学理论(集中体现在他的著作《点、线、面》中)。包豪斯对施威特斯来说，就像对构成主义和凡·道斯布格来说一样，是一种应当抛弃的现代思想的滑稽模仿。他参加了1922年在魏玛召开的达达派代表大会，并与凡·道斯布格在荷兰做了一次旅行，以推广达达主义的思想。

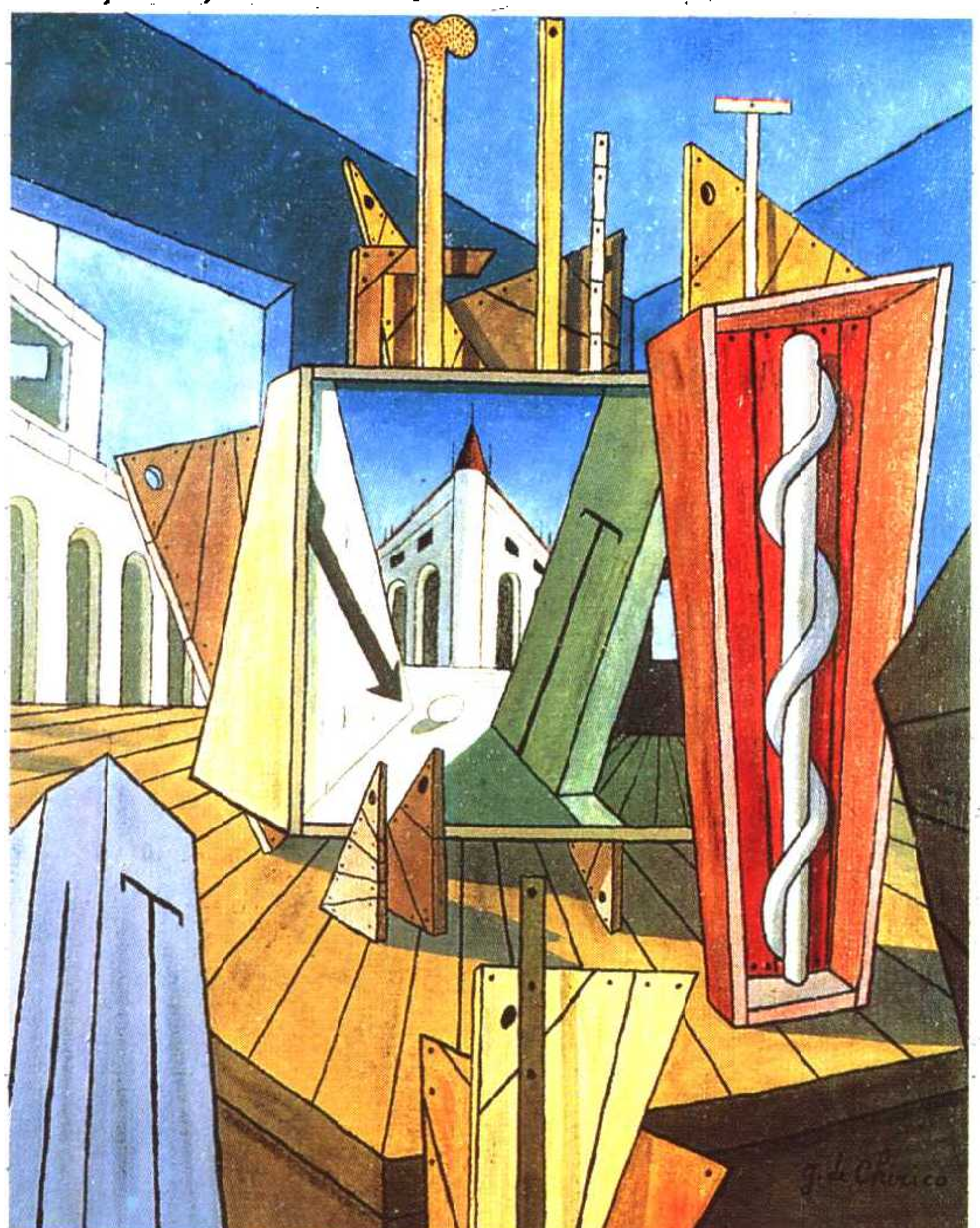
但是受到达达派成员的反对，因为他是一个拥有房产、收取银行利润的资产者。更重要的是，与达达主义者们不同，他试图继续呆在美学范畴领域中。尽管他有时也违反了某些禁忌，但他后来减弱了偶然性的角色，而是在废料的处置上讲究节奏和几何平衡，讲究色彩的精炼。

他于1937年从德国外出流亡，先去了挪威，从1940年起又去了英国。他在英国继续他的越来越抽象的“梅兹构图”，去世时几乎被遗忘了。但是，1956年，汉诺威艺术家联合会举办了他的规模宏大的回顾展，而且他对以后的朴素艺术、波普艺术和新现实主义艺术家产生了很大影响。



库尔特·施威特斯
(Kurt Schwitters)
《粘贴》
这个作品完全受偶然性和嘲讽的支配。各个组成部分都是回收来的废品，表现了达达主义的技巧，即收集那些“死去的文化的可怜的碎片以便创造一种新的文化。”(雨果·巴尔语)但矛盾的是，这幅作品体现出一种美学上的统一性，使之晋身艺术品的行列。

乔治·德·基里科



《形而上的内室》（1917年，冯·德海特博物馆，伍珀塔尔）。在1915年至1918年的战争时期，基里科逃亡到了费拉拉。他与卡罗·卡拉于1917年共同为形而上绘画下了定义，这幅看起来构图混乱、奇怪的画其实结构是很严密的，这个结构基于建筑元素与几何元素的有机组合，它暗示了关于透视、深度、反射、现实与想象的思考。基里科对超现实主义者的影响是巨大的。

1888年： 乔治·德·基里科生于希腊的沃洛斯，他的父母是意大利人。

1906~1909年： 他在慕尼黑学习尼采哲学。他欣赏柏克林的作品，后者对他的风格起了决定性的影响，例如他的作品*《重武装步兵与半人半马的怪物之间的战役》*（私人收藏，意大利）便是如此。

1911–1914年： 他在巴黎与毕加索和阿波利奈尔认识。他的作品通过一种固定的幻觉主义格式表现出一种梦幻般的现实主义，画面上常出现众多的模特儿或"让人担心的缪斯女神"。他把表象当做潜意识的一面镜子。

1917年： 他在费拉拉与前来与他相会的卡罗·卡拉结成联盟。他们共同定义了"形而上绘画"。

1918年： "造型价值"运动兴起，吸引了当时最重要的意大利艺术家，其中包括德·基里科和莫朗迪（Morandi）。他们都加入了在欧洲已普遍化的"重归秩序"的浪潮。

1919年： 根据他本人的说法，他在博尔吉斯别墅的提香作品（*《神圣的爱和世俗的爱》*，1515年或1516年）面前发现了古典艺术精神。他写了一篇题为*《重回职业》*的文章（发表在*《造型价值》*第1、11、12号上），其中他攻击"在整个欧洲燃烧的色彩恐惧症"，攻击未来主义，并以他的名言作结束："绘画是古典的！"他重新回到形而上绘画，注意形式与图像的精确性。他喜欢这些是因为其中有迫使人去思考的力量。在他身上尼采哲学的影响越来越明显。

1924年： 基里科在巴黎展出作品。超现实主义者们在他的作品中发现了某种"潜意识的信号"与预兆。他们试图将基里科的作品纳入门下。从此开始了长期的争论。

1928年： 安德烈·布勒东否定基里科1917年以后的作品，据他来看，这些作品重蹈"注重技术"的覆辙（见他的文章*《超现实主义与绘画》*）。让·科克多则写了一篇评论文章，题为*《世俗的神秘》*。

1938年： 他的艺术完全成为现实主义的。他广泛参考库尔贝作品的风格，作了许多肖像画和自画像，从中人们看出有许多鲁本斯的影响。

1950年： 他的自画像和关于马的绘画充满了古典主义和考古学的模糊回忆。

1960年： 某种疲乏厌倦开始在他身上出现，主要是因为当时出现了许多伪作，他大声抵制也无济于事。人们错误地指责他是想否认他自己形而上时期的作品。直到1977年他才终于获得清白。

1968年： 他从事于戏剧布景、肖像画和静物画创作。他完成了一些珍贵的用有铜绿色的光滑金属材料制成的雕塑。

1978年： 乔治·德·基里科在罗马逝世。

超现实主义："痉挛的美"

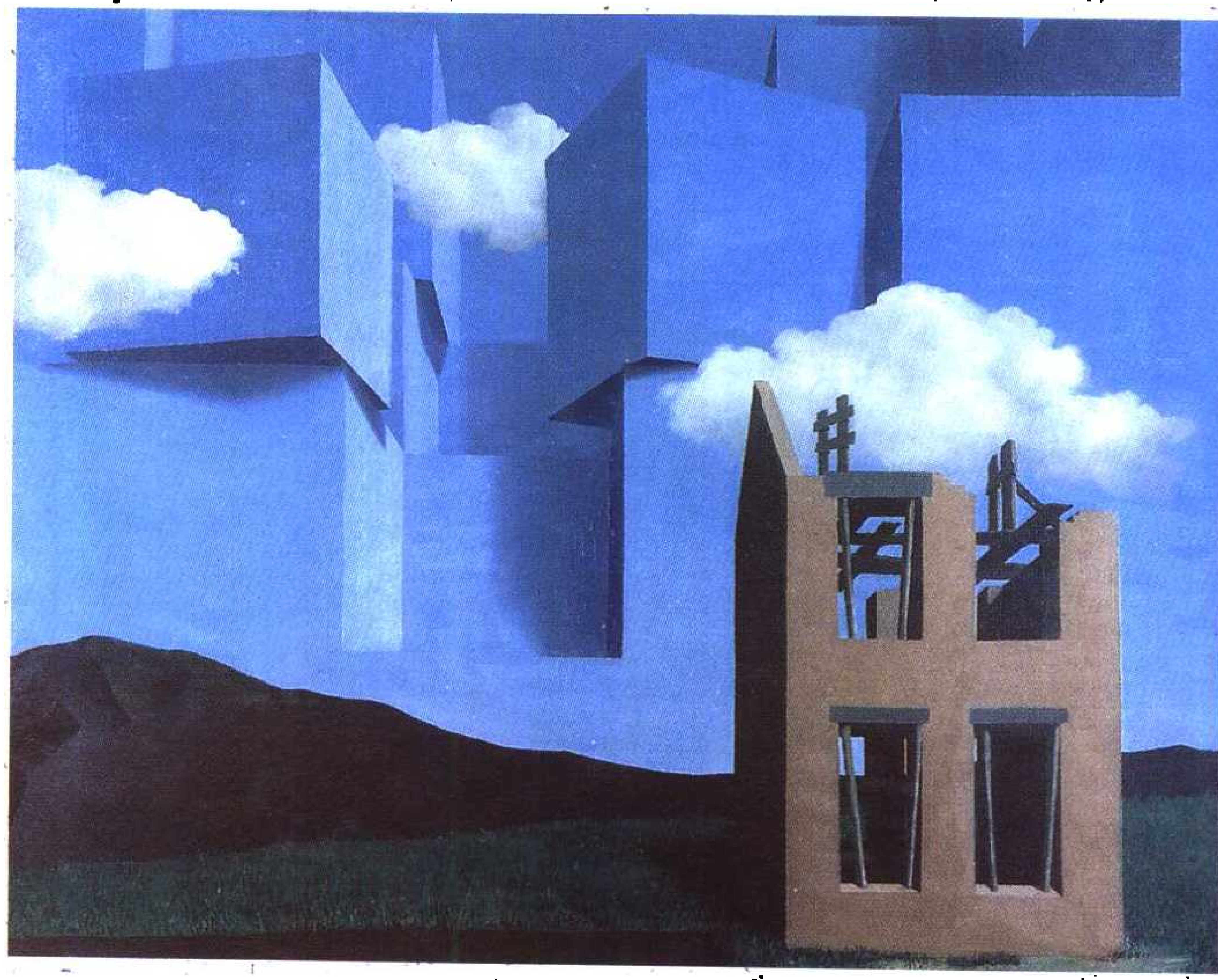
从达达主义延伸而来的超现实主义诞生在战争胜利后的"疯狂年代"的法国。从1919年起，诗人安德烈·布勒东(Andre Breton，1896—1996年)、路易·阿拉贡(Louis Aragon，1897—1982年)和菲力浦·苏波(Philippe Soupault，1897—1990年)从事于"自动写作"实验，创办了达达主义杂志《文学》。他们发表了一些著作，如《391》、《独一无二》、《宦



马克斯·恩斯特
(Max Ernst)
《圣母教训小耶稣，在三个证人面前(安德烈·东，保罗·艾吕雅和画家本人)》
(1926年，让·克来布斯太太收藏，布鲁塞尔)。这里"作为上帝的潜在容器"(吉·洛索拉托语)的圣母与作为小耶稣(在许多作品里他是恩斯特本人的化身)的母亲的玛丽亚之间的角色被区分开了，反映出达达主义的精神，表现打屁股的快乐原则和亵渎宗教"三位一体"的倾向。(在这里由布勒东、艾吕雅和恩斯特三个人组成)同样是达达精神的体现。细致的素描、光滑的处理、空旷的建筑空间(强调的是后面的三角形)都是典型的超现实主义风格。这场艺术运动于1929年迅速发展。

勒内·马格里特

《去掉伪装的宇宙》(1931或1932年，私人收藏)。在荒凉的土地和只剩残骸的房子上面，天空被想像为变成为一个立方体游戏。此画用童年的色彩所作，即白色与蓝色。



1898年：勒内·马格里特生于比利时的莱西内。

1916年：在布鲁塞尔的美术学院短暂学习后，马格里特开始创作他的第一批抽象画。

1919年：梅森斯向他展示德·基里科的插图作品，其中的*《爱情之歌》*(1914年)对他来说是一种重要启示。基里科对他的影响一直持续到1940年。

1920年：他的风格成为一种精细的、诗意的现实主义；画面上经常出现很多模特儿、带帽子的男人、不寻常的物件以及镜子反射的场面，因此与魔幻现实主义精神相近。

1926年：他成为神秘协会的成员，这个协会吸收了很多比利时超现实主义者。

1927年：他在巴黎附近定居，在那里他一直住到1930年。他完成*《杀人的天空》*(国立现代艺术博物馆，巴黎)。

1929年：他被布勒东吸收为超现实主义团体成员，(进入*《超现实主义第二宣言》*)。但物质上的困难使他不得不返回布鲁塞尔。1934年，创作*《人类生存条件》*(私人收藏，巴黎)。

1935–1940年：他以绘画研究"亲和力"，即物体相互间的关系。精神分析因素在他的作品中越来越明显，比如*《红色模特儿》*(1935年，国立现代艺术博物馆，巴黎)和三幅*《心理治疗医生》*(1937年，私人收藏，巴黎、布鲁塞尔、纽约)。

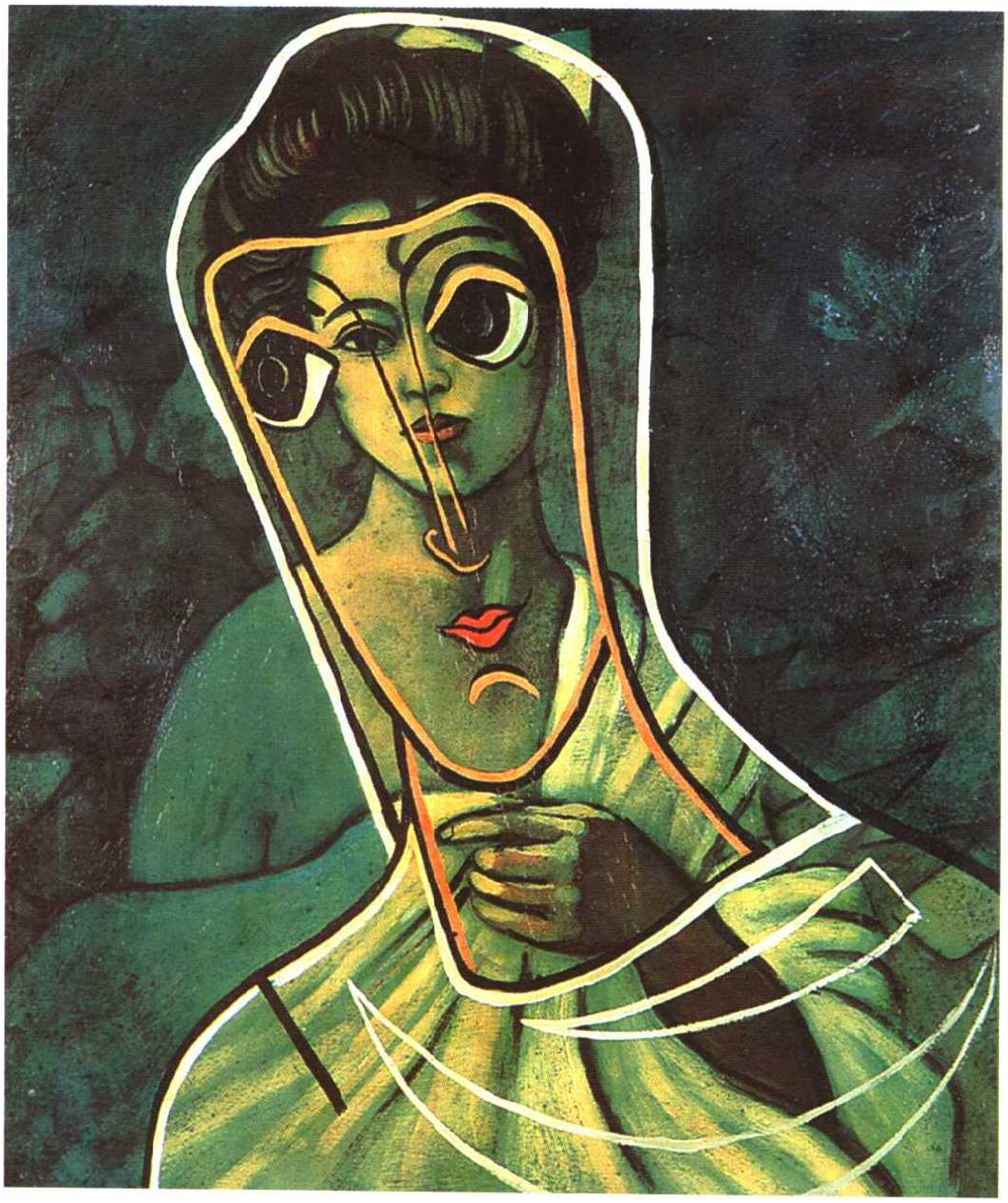
1940–1946年：他的风格由于使用更明亮的色彩和模糊的素描而接近于新印象主义。

1945年：他为洛特雷阿蒙的*《马尔多罗之歌》*作插图。他加入了比利时共产党，但为时不长。

1948年：他用了三个月时间仿制野兽派作品，并戏称为"母牛时期"。

1950年：在他对名作的仿制中加入黑色幽默和残忍的成分，用棺材去表现人——*《透视，马奈的阳台》*(根特博物馆)和*《透视，大卫的雷卡米耶夫人》*(私人收藏，布鲁塞尔)。从1960年起，他的作品对波普艺术和观念艺术产生一定影响。

1967年：马格里特在布鲁塞尔去世。



弗朗西斯·皮卡比亚
(Francis Ricabia)
《女人与面孔》
(1933年左右，私人收藏)。在戛纳度过一段上流社会生活后，皮卡比亚于1933年重回到某种孤独之中，同时与布勒东和杜尚疏远。但他与詹尔特鲁德·斯坦因保持长期的通信联系，并为后者作了一幅肖像画。他于1927年起在西班牙开始创作《透明》系列作品(受意大利传统绘画影响)，同时受到杜尚通过玻璃的透明性进行的关于超现实主义显现与隐藏概念的研究的影响，这幅《透明》与1935年所作的《年青姑娘》相接近，其实是将一幅悲哀的圣母像加印到一幅传统肖像上，模糊了两种意象。

官》、《来路不明的外国阔佬耶稣-基督》等，里面充斥了他们的诗歌与宣言。在这中间皮卡比亚起了很大的鼓动作用。

但并非所有人都能成为达达主义者！出于达达派的虚无主义，查拉与德国达达主义者决裂(于1922年在魏玛召开大会期间)，然后又与布勒东在巴黎的“现代决心与防卫”的国际大会上产生不睦。但是达达主义为布勒东打开了一个新的前景、一个新的清醒的时代。他通过对老一套图像的拒绝，寻求梦想与欲望的真实表现。他与弗洛伊德于1921年的会见、非洲和大洋洲艺术的启示，使他能够从性与感觉方面丰富达达派作品的虚无主义。布勒东宣称：“美是痉挛性的，否则就没有美。”

超现实主义一开始只是诗人们的零散活动，到1924年12月1日布勒东的《超现实主义宣言》在《超现实主义革命》杂志的创刊号上发表，它才具有了运动的规模。《超现实主义革命》杂志在当时成了德斯诺斯、阿拉贡、艾吕雅、勒韦迪、安托

南·阿尔托、菲力浦、苏波等人的讲台，其中还包含有毕加索的立体主义插画。皮卡比亚当时却与布勒东决裂，并对他进行了猛烈攻击，但其他一些画家却与《超现实主义革命》合作，包括米罗、恩斯特、德·基里科、马松、阿尔普和坦圭等人。潜意识的隐喻语言对表象提出了疑问，强调了意象之下的隐藏意义，从而可以对一种美学进程进行定义，这种美学机制在于物体的呈现、图像的两重性与多重性，直至产生无数的“通感”，从而改变人的视觉。“超现实主义”一词最早可能是在1917年5月18日阿波利奈尔在介绍芭蕾舞剧《滑稽表演》(由俄国芭蕾舞团演出)时使用的。但布勒东给这词下了一个不容置疑的定义：“我因此永久性地(给这词)下定义：超现实主义，阳性名词，表示纯粹的精神自动性，这种精神自动性促使人们表达思想的真实运转方式，通过口头表达、书面表达或者其它各种形式的表达。”(《超现实主义宣言》，1924年)。



阿尔贝托·贾可梅蒂
(Alberto Giacometti)
《看不见的物体》
(1934–1935年，马埃特基金会，圣保罗德旺斯市)。贾可梅蒂经历了多种艺术风格时期，多色、抽象等等。他先在阿希宾柯的工作室学习雕塑，后于1930年至1935年加入超现实主义运动。这个图腾形象是在超现实主义艺术范围之内的，具有陌生感、隐秘感。其线条的拉长在贾可梅蒂1947年后的作品中得到进一步体现。

从1924年至1928年，在超现实主义的第一阶段，毕加索、恩斯特、米罗、马松热心于粘贴画和各种各样的自动写作技术，他们在酒精、饥饿或毒品的支使下，让潜意识表达自由畅通地进行。在同一思想路线指导下，亨利·米肖(Henri M–ichaux 1899–1985年)使用麦司卡林药物，以便使自己进入一种催眠状态，进而制作了一些神经质的线条、具有内在美的绘画作品。马克斯·恩斯特深受达·芬奇的《画论》影响，尤其受到了《画论》中一段关于破旧的墙壁的著名片段的启发。在1925年创造了一种刮擦技术。安德烈·马松重拾沙粒技术(印度人最早使用)来丰富

他的构图。

这样这些艺术家创造了一批非现实的、抽象的绘画，成为具有潜意识的象征语言的非主流性艺术作品。其中，所有透视感都被彻底地排除了："我们正处于一种全世界范围的变化之中，我们只有在风暴中心或者在一巨大的旋涡之中才能感到空间的安全感。"（安德烈·布勒东）。

1925年，在巴黎举办了两次超现实主义画展，其中包括毕加索、克利、曼雷、马松、彼埃尔·鲁瓦和德·基里科等人的作品。安德烈·布勒东于1928年发表了他的著作《超现实主义和绘画》，由毕加索画插图。

从1929年起，在超现实主义者中发生了第一次危机，起因在于面对托洛茨基的流放所产生的不同态度。此外，还有摩洛哥战争、经济危机的发生等，正如布勒东解释的："敏锐的精神告诉我们：世界灾难的再现将是不可避免的。"他们面临着政治上的介入问题，目的是人的彻底自由。在布勒东的专制控制下，许多人遭到开除，包括阿尔托和马松，甚至苏波；而米罗和恩斯特保持着他们的独立性。布勒东对马克思主义开始带有些敌意，这在他1929年的《宣言》中不再那么断然的口气以及明显的犹疑中可以看出，而阿拉贡加入了共产党。另一代超现实主义者出现了，其中有伊夫·坦吉(Yves Tanguy，1900—1955年)、马格里特(Magritte，1893—1967年)和萨尔瓦多·达利(Salvador Dali，1904—1989年)他们一致宣称乔治·德·基里科的绘画完全体现了他们为艺术精神。而事实上，尽管基里科对超现实主义者有好感，但他的艺术观点与他们的相差甚远，他更多地是被他们"曲解"了。后来罗伯特·马塔、保尔·德勒沃、汉斯·贝尔美和维克多·布罗奈尔也加入了进去，从而组成了两次世界战争之间最活跃的艺术团体。

雕塑家阿尔贝多·贾可梅蒂(Alberto Giacometti，1901—1966年)从立体主义雕塑中解放出来，在超现实主义路线下与忠实于现实表象原则决裂。他的"象征功能"的雕塑取消了体积幻觉，而力图在对非洲和大洋洲艺术欣赏中发掘出自己作品的源头。

超现实主义画家中最著名的是那些返回到创作想像的、精细肖像画的人物。这种肖像画采用一种古典的无可指责的技术。达利于1947年写的著作—《五十个神奇秘密》(1974年在法国出版)，建立在一种"偏执狂批评法"基础之上："这是一



霍安·米罗
(Joan Miró)
《蜗牛、女人、花朵、星星》
(1934年,私人收藏)。1934年是米罗"野蛮绘画"时代的开始,它持续到1938年。后来在1939年,又有了《星晨》。画面上被许多奇怪的、令人担忧的符号及生物形象或人类身体(脸、伸出的手等)所占领,它们的周围是一些象形文字和一些看上去让人放心的、其实不然的线条,它们之间没有任何逻辑关联。米罗表达了那个社会冲突开始加剧的时代,那时候,法西斯主义出现不久,又出现了纳粹主义,特别是爆发了西班牙战争,这场战争使他陷入了巨大的悲伤。

种自发的非理性知识方法,它的基础是批评的客观化以及对疯狂的现象的联想与注释"。达利从来没有忘记在他的艺术活动中贯彻这种方法,并以此来谋利:"用绘画来制造金子。"1937年他被开除。1940年他表达了"要成为一个古典主义者"的愿望,并在美国生活到1948年。在那里,他的作品大大商业化,与此伴随的是他用假装的疯狂谵妄和一种表面上的挑衅行为来挑起的对绘画和社会禁忌的诅咒,这与他苦行僧式的工作方式形成了对照。

随着战争的接近,除了马格里特和皮卡比亚,很多超现实主义者移居到美国,其中有马塔、坦圭和马克斯·恩斯特(于1939年)、布勒东和马松(于1941年);米罗于1940年返回西班牙,尽管佛朗哥的专制在那里扼杀了西班牙天才的最远大的抱负。超现实主义表现了具有重组世界功能的人的冲动,将艺术作品重新定义为一种永恒的决裂、一种不确定性和不稳定性的展示场所,相对于这种决裂和不稳定性,只有艺术的幻觉性能够在这个动荡的时代,保证某种永久性。

萨尔瓦多·达利

《欲望之谜》
(1929年，施拉格收藏，苏黎世)。画中的鸟状形象躺在一个荒凉空间(是冲动幻想的理想之地)。达利以此创造了一个意象集合，属于超现实主义表现梦境的范围。精细的技巧与准确的素描以及对阴影的强调给人以自由想像空间。



右页：
《由一只围绕着石榴或者苹果的蜜蜂造成的醒前一秒钟的梦》
(1944年，提森-波尔纳米扎收藏，马德里)。从1930年起，达利实践他的"偏执狂批评法"，试图创造"内心世界的图像"。他让读者自由解释他的这些谵妄梦境意象。1941年，达利宣布他想成为古典主义者的愿望。

1904年：萨尔瓦多·达利生于费格拉斯。

1920年：他尝试了所有艺术风格：印象主义、他的老师伊西德罗·诺耐尔的现实主义，以及受到胡安·格里斯影响的立体主义。

1923年：他表现出意大利人德·基里科和卡罗·卡拉的形而上绘画风格，他的作品变得光滑、精细，避免涂厚色彩。他宣称对马克斯·恩斯特的画*《革命之夜》*印象深刻，它推动他去表现冲动和潜意识中沉积的回忆。

1928年：在米罗的介绍下，他认识了布勒东。他发展了"腐烂"主题(如*《腐烂的驴》*)、柔软的形态和幽灵形象(如*《幽灵般的母牛》*)。

1929年：他与佳拉·艾吕雅相遇——"一个眼光透墙的女人"(保罗·艾吕雅语)，这是他生活中的一个转折。从此她在他的作品中无处不在，是她促使他返回现实主义。他写了*《一个天才的日记》*，在戈埃芒斯画廊举行了他的第一次画展，他加入了超现实主义运动。他的画中不太追求诗性，而是追求挑衅与效果。

1930年：他创立了他的"偏执狂批评法"，"这是一种自发的非理性知识方法，它的基础是批评的客观化以及对疯狂的现象的联想与注释"。

1937年：西班牙内战期间，他去意大利旅行。他重新回到德·基里科式的古典式风格。

1938年：由于他表现出的"反革命"态度，布勒东决定将他开除出超现实主义者队伍，在佛朗哥制度上，达利继续表现出这种态度。他会见了弗洛伊德，并于1939年发表*《想像独立和个人疯狂人权宣言》*。

1940年：他移民美国直至1948年，在那里他获得商业上很大的成功。他宣布了他"成为古典主义者"的愿望，并将美索尼埃、米勒、拉斐尔、弗梅尔等人引为他喜欢的优秀画家。

1947年：达利写作了*《五十个神奇秘密》*，于1934年在法国发表。其中第43个秘密是"用绘画去制造金子。用这句话的本意和引申义"。这正证明了布勒东指责他蜕变时所说的："美元垂涎者"。

1948年：他度过一个"核神秘"时期，在这个时期他画了一些宗教题材的作品。

1949年：他回到西班牙定居。他对各种技术进行实验，他画了一些尺寸很大的古典主义作品，同时也生产首饰、创作雕塑和组合作品，甚至让人在海胆上作画。

1956年：在他写的*《现代衰老艺术的戴绿帽子的丈夫们》*中，他清算了他与超现实主义和先锋派之间的纠纷，具有很大的挑衅性。

1957年：他在*《圣约翰启示录》*中实践

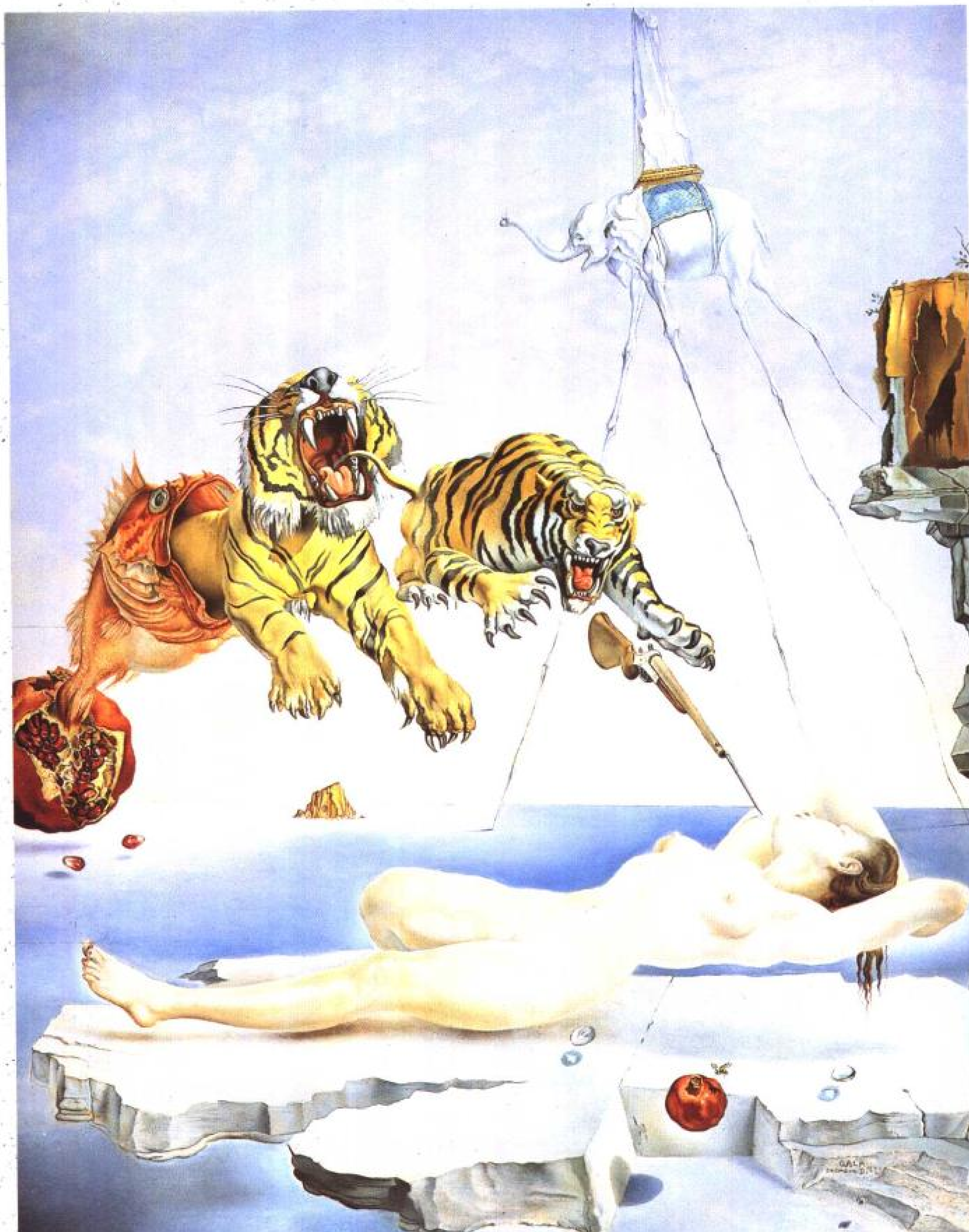
点彩派画法。他开创了使用墨水枪弹和钉子炸弹作画的方法，称为炮弹时期。

1970年：他对全息摄影感兴趣，并于1972年作了三幅全息摄影构图作品。

1976年：他利用镜子作了一幅立体镜画。

1978年：受米勒的《天使》的启发，他作了一幅大型油画。从此他一直忠于画中体现的风格。

1989年：达利在西班牙的费格拉斯去世。

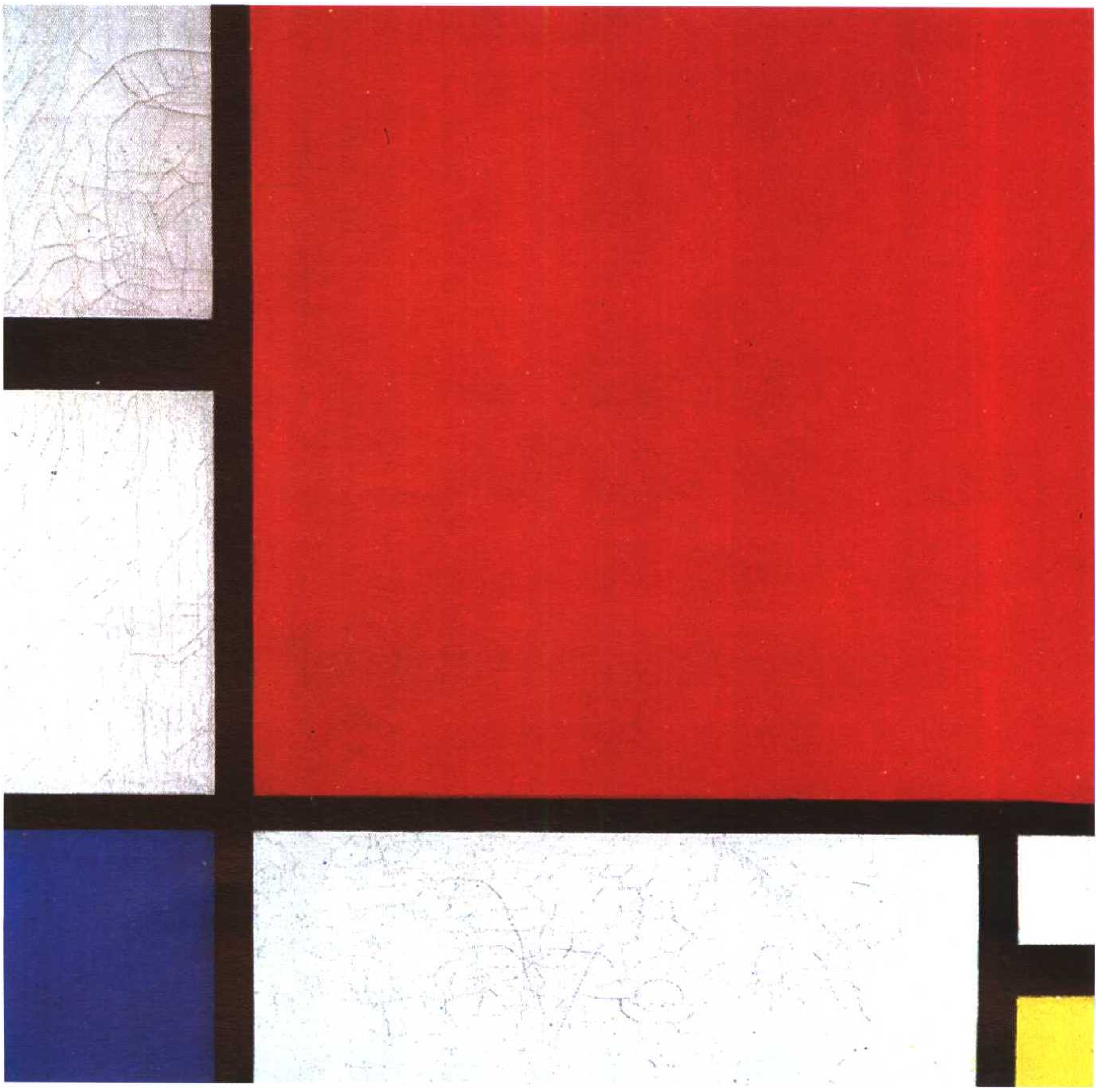


一个“形式实验室”

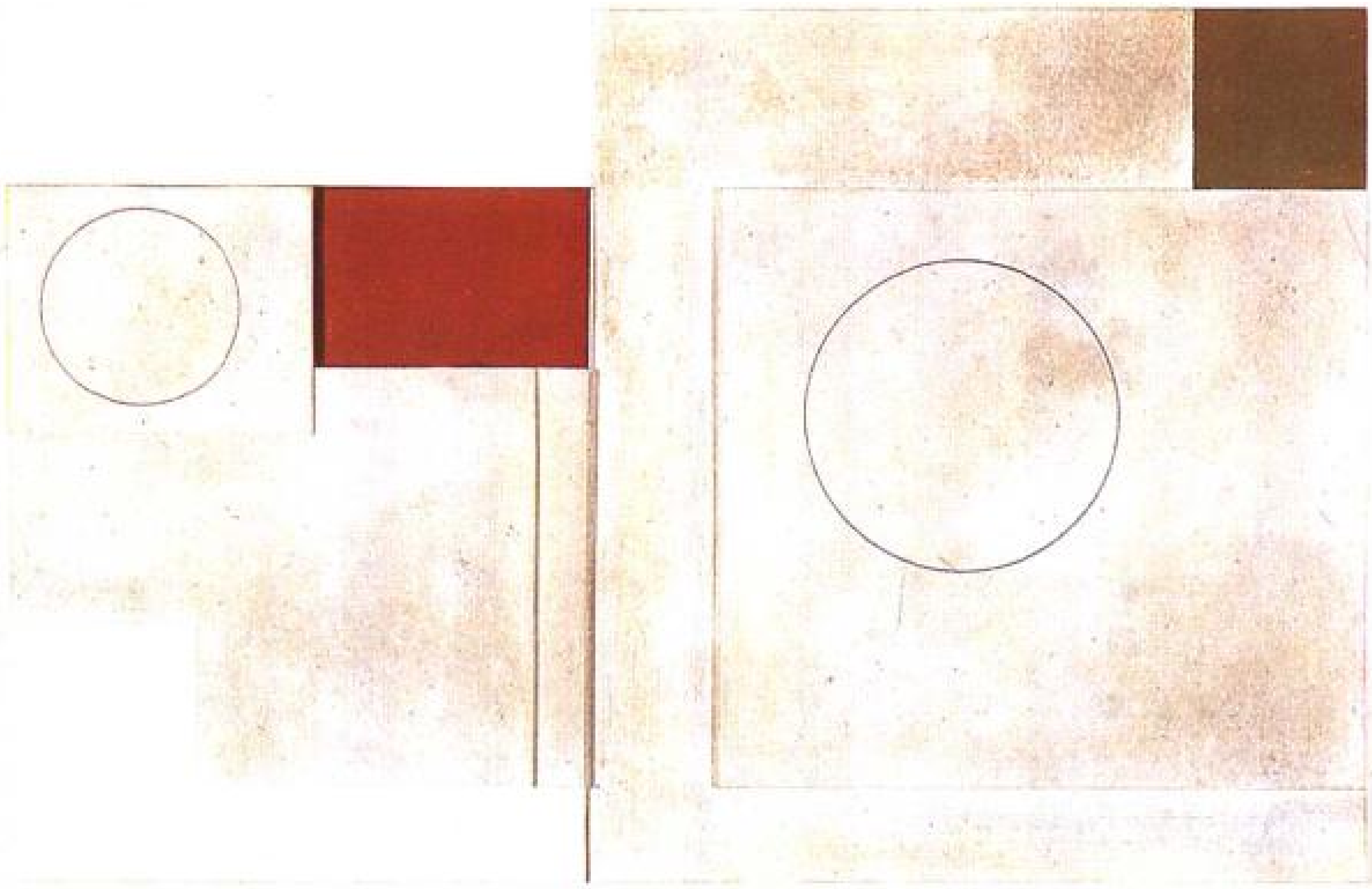
当疯狂年代(1925—1929年)的虚假的快乐推动某些艺术家投入到装饰艺术的谵妄中，当另一方面超现实主义的一些图像随着精神分析的传播而进入艺术世界时，只有一批处于孤独中的大艺术家，如马蒂斯、博纳尔、杜飞、莱热、藤田、苏尔瓦吉(Survage)及巴黎画派的画家们，特别是抽象派画家们，在两次大战之间还能保持各自风格的连续性。

抽象：持续与变化

在经济危机期间，抽象派画家(其中有一些来自于东欧)中最具革命性的人物感受到互相联合和约束个性区别的必要性，1929年乌拉圭画家若阿钦·托雷斯—加尔西亚(Joaquín Torres-Garcia，1874—1949年)在与凡·道斯布格、米歇尔·



皮特·蒙德里安
(Piet Mondrian)
《红、黄、蓝构图》
(1930年，私人收藏，苏黎世)。蒙德里安对最严谨的新造型主义的忠诚保证了抽象主义在第一次世界大战与第二次世界大战之间的持续发展。



本·尼科尔森
(Ben Nicholson)
《突出》
(1939年，现代艺术博物馆，纽约)。本·尼科尔森一开始是现实主义画家，后来朝着抽象主义发展，并加入了抽象－创造集团的一系列展出(1933年—1934年)。

福尔(Michel Seuphor)会面后，决定放弃综合形象画法，而与他们一齐发动“圆圈和方块”运动。这场运动重新集结起新造型主义者(蒙德里安、戈兰、范东格罗)、未来主义者(普兰波利尼、音乐家洛索罗)，以及其他一些个性相当不同的画家，如施威特斯、阿尔普、康定斯基、包麦斯特、佩斯涅和建筑家奥真芳、勒科比西埃。他们的杂志《圆圈与方块》只印三册，其中一些刊登蒙德里安和塞福尔的文章(如《一种建筑学的辩护》)。但是，他们艺术倾向的多样性、范东格罗的去世(在这之前他因发动“具体艺术”运动和创办《具体艺术》杂志而被开除出该集团)、塞福尔的生病，以及托雷斯－加尔西亚在1932年重返乌拉圭(他在那里发起了受欧洲艺术影响的南美先锋艺术运动)造成了“圆圈与方块”运动的消散，但它以后又重新在“抽象－创造”运动中几乎一模一样地再现。“抽象—创造”运动是由范东格罗于1931年发起的，大约有四百个成员，包括库珀卡、立体主义者瓦尔米耶、格莱兹、埃尔班等。特别是由于《非形象的抽象—创造艺术》等出版物的发行，该运动一直持续到1936年。有关“抽象－创造”运动的辩论在1950年“新现实沙龙”的通报上被重新提起。

第二次世界大战以后，抽象派在伦理和美学上的影响力



《国王的悲哀》(1952年，国立现代艺术博物馆，巴黎)。在他晚年，马蒂斯实践剪纸技术，这使他能"生动地裁取色彩"和"直接反映雕塑效果"。1952年，马蒂斯已83岁，他刚愉快地完成《蓝色裸体》，接着马上又在这幅巨幅的作品中在以黑色画出的国王身上注入了他的感伤。这里，他重现了他作品中的大主题——音乐，舞蹈，生活，死亡。在这可能受到莎乐美在希律·安提帕跟前跳舞的古代主题启发的场面上，艳丽的颜色和无处不在的花瓣似乎是对黑色死亡的抗争。向左边倒下的三个人物令人想起舞蹈动作和音乐节奏。他们没有深度的侧影是马蒂斯关于取消体积的思考的结果，这些思考已经在他的雕塑作品中有体现。在这个隐喻中，作者超越了装饰画的贫乏，向我们展现了他对作品和对生命快乐的思考，其风格则与他以前的《自画像》(1900年)、《奢华，宁静，快乐》(1904年)、《生活的快乐》(1906年)等作品很不相同。

1869年：亨利·马蒂斯生于卡托—康布雷齐。

1891年：在学完法学之后，马蒂斯才很迟地开始学习绘画。他进入巴黎美术学院居斯塔夫·莫罗的工作室学习，并受到后者的影响，同时也受到纳比派、塞尚和伦勃朗的影响。

1904年：他与西涅克一起度过夏天，作了一些分色主义的绘画。他的主题已经在《奢华，宁静，快乐》一画中定位。

1905年：他的油画《带帽女人》在秋季沙龙中引得恶评如潮。他被看做是野兽派团体的领导人。

1907年：他画了《蓝色裸体》(艺术博物馆，巴尔的摩)，这是他长系列裸体画的第一幅。他去意大利旅行。

1908年：设立在他工作室内的艺术协会吸引了众多的外国人，特别是德国人和斯堪的纳维亚人。

1909年：俄国收藏家契特楚谢夫向他定购《舞蹈》，后又于1910年定购《音乐》(埃尔米塔什博物馆，圣彼得堡)。

1911年：完成《蓝窗》(现代艺术博物



馆，纽约）。"窗户"是他作品不断深化的主题，也是20世纪最精彩的思考之一。

1912—1913年、他在丹吉尔度过夏天，并被那里的阿拉伯图案所激发，作了一些装饰性绘画。对他来说，黑色是"光的颜色"，它在他的作品里扮演越来越重要的角色，比如《*钢琴课*》(1916年，现代艺术博物馆，纽约)。

1914年：完成《*朝向高里乌尔的门—窗*》(私人收藏)，它是阿尔贝蒂的隐喻"艺术是开向自然的窗户"的再现。

1917—1918年：完成《*窗前的小提琴手*》(国立现代艺术博物馆，巴黎)，它反映了马蒂斯跟马塞尔·杜尚一样的关于透明的思考。

1930年：他去塔希提和纽约旅行。

1943年：战争期间他做了一个大手术。他作了第一批水粉画，作为《*爵士乐*》一书的插图，发表于1947年。

1946年：他在尼斯，后又在旺斯生活。

1948年：他为旺斯的玫瑰经小教堂和阿西高原的无限恩惠的圣母院画了《*圣多明我*》，作了三幅彩画玻璃草图。

1949年：在巴黎国立现代艺术博物馆举办个人展。

1952年：他完成系列作品《*蓝色裸体*》(私人收藏、巴黎和巴尔)。他的水粉画达到巨幅尺寸，比如《*国王的悲哀*》(国立现代艺术博物馆，巴黎)。直到他死，他只作剪纸水粉画。马蒂斯作为20世纪最伟大的画家之一，他对20世纪下半叶的抽象绘画有着极大影响，尤其影响了艾德·莱因阿尔德(Ad Reinhardh)、洛特科(Rothko)、西蒙·昂塔依(Simon Hantaï)和克洛德·维阿拉(Claude Viallat)等人。

1954年：马蒂斯在尼斯逝世。

俄耳甫斯主义

吉约姆·阿波利奈尔把1912年在"黄金分割"团体展出的罗伯特·德洛内的画称作"俄耳甫斯主义"或者"俄耳甫斯的立体主义"。这个词是从"俄耳甫"这个名字演变过来的，曾被象征主义者们使用过。阿波利奈尔在他的诗集《动物的预言集》，特别是他的著作《立体主义画家》(1913年)中重新创造了这个词。

按照阿波利奈尔的解释，俄耳甫斯主义是一种从立体主义演变过来的纯粹想像性的抽象主义，但它由于使用纯粹色彩而更具有抒情意味。而这种纯粹色彩的运用是按照即时反差原则，或者像库柏卡的"哲学建筑"中那样的，与音乐相等同的原则。

阿波利奈尔把许多不同风格的画家都包括到俄耳甫斯主义中去了：康定斯基、马凯、马尔克、梅德内、蒙特、意大利未来主义者雅渥伦斯基，或者从狭义上讲，还有皮卡比亚、杜尚和莱热。但是实际上，只有罗伯特·德洛内和索尼亚·德洛内在这条道路上进行研究。

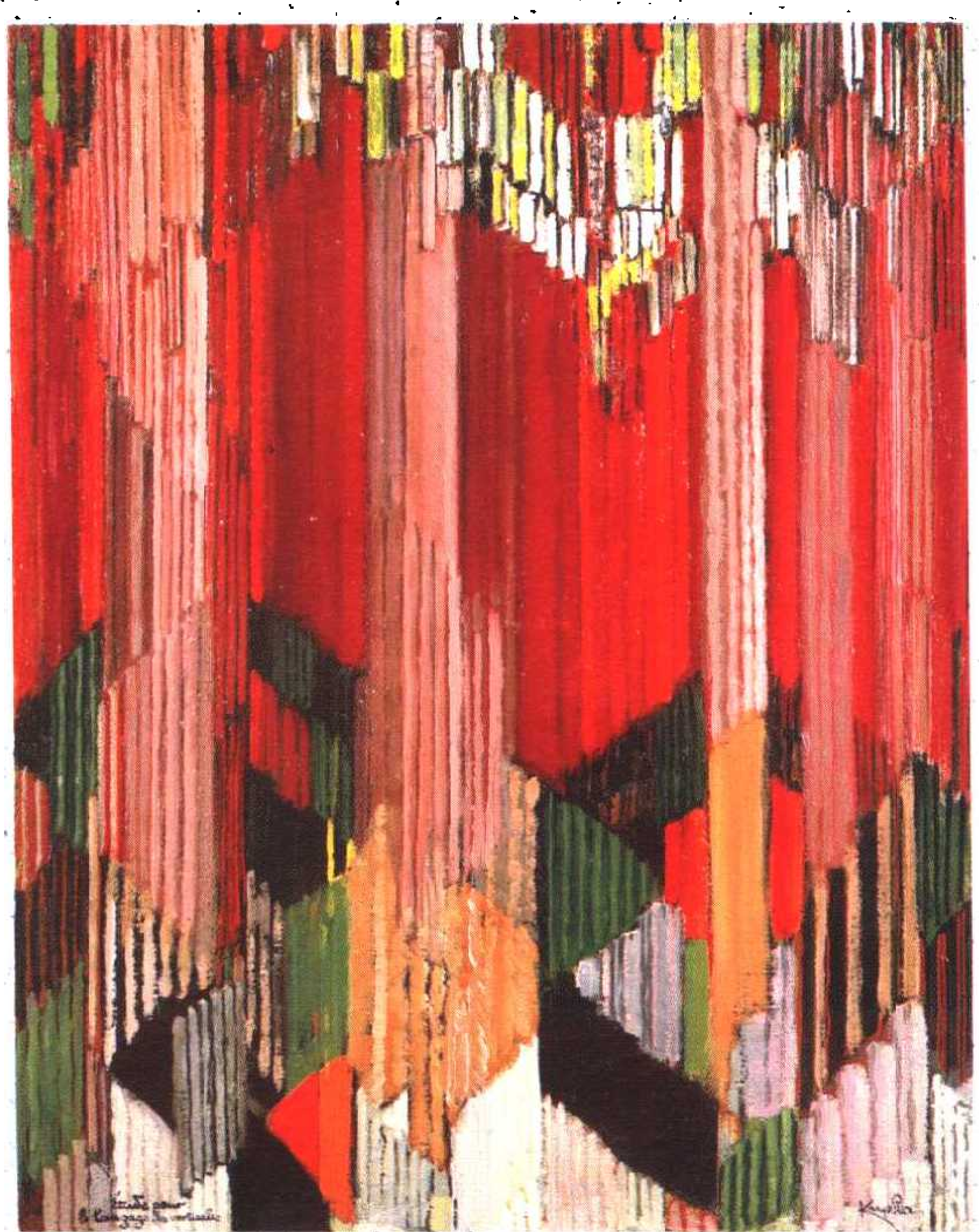
罗伯特·德洛内与库柏卡一样是"黄金分割"团体成员之一，他从1912年离开了他先前的系列作品《色彩同时反差的圆盘》和《循环节奏》中表现出来的严格的立体主义。他在其著作《从立体主义到抽象艺术》中给俄耳甫斯主义下了一个稍有不同的定义，在这个定义中他把美国的同步色彩主义者画家鲁塞尔、麦克唐纳－瓦尔特也包括进俄耳甫斯主义者中。他还上溯到修拉的分色主义，把它作为其源头之一。而后者的即时对照只运用在明亮形象与暗淡背景的对比上，德洛内追求的则是将这种对照运用到整部作品中去。

通过辅助色之间以及冷色与暖色之间的对比，俄耳甫斯主义的作品暗示一种有波折的运动和螺旋形的或者圆形的光线的奇数节奏的演变。

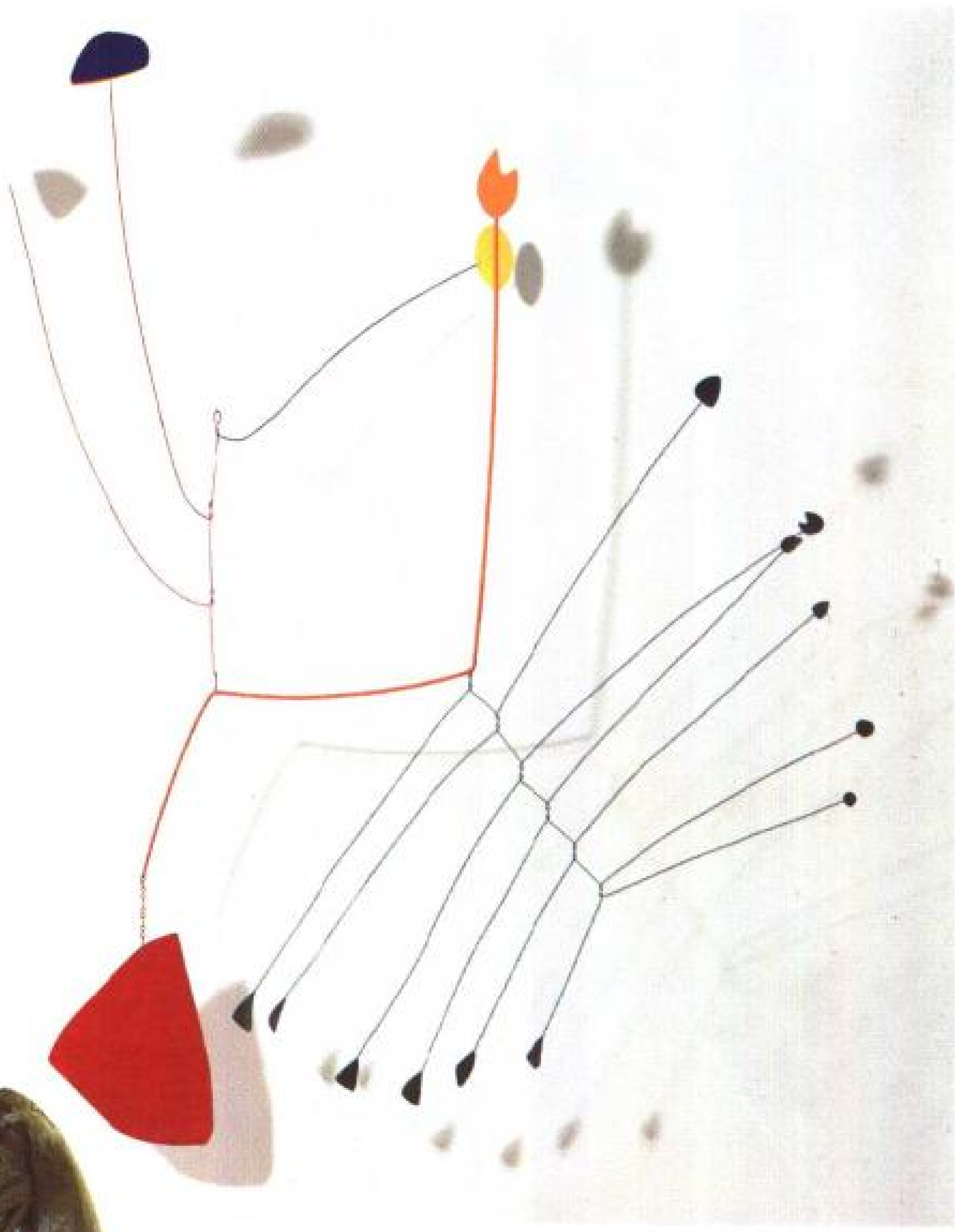
俄耳甫斯风格对保罗·克利和"蓝色骑士"画家马凯和马尔克有着重大的影响。马尔克赞成阿波利奈尔的思想，他在1911年1月21日写道："我们生活在一个文化历史上重要的时期。所有推动我们前行的'古代文化'(宗教、君主立宪、贵族、优先权者、人道主义等等)都已经属于过去……我们这些现代画家将要创造一个艺术的新生儿……他将带来新的规则和新的概念。"

"速度=抽象艺术"——1937年国际艺术与技术展览的口号，很好地解释了德洛内展出在航天与铁路馆的壁画风格。

弗朗底塞克·库柏卡
(František Kupka)
《垂直语言研究》
(1911年，提森—波尔纳米扎收藏，马德里)。这里，垂直线条的变化是受到作者经常参观的哥特式教堂建筑和音乐中声音振动的启发。库柏卡1911年成为"黄金分割"团体成员之一，但很快就离开了它，而加入了俄耳甫斯主义，后者更符合他对色彩的口味。



亚历山大·卡尔德尔
(Alexander Calder)
《鱼刺》
(1939年，巴黎)。卡尔德尔1930年在巴黎与蒙德里安相见后，决定致力于抽象雕塑(他用柄杆将一些构成元素抛入空中作为形象)。1932年，马塞尔·杜尚把这些活动的作品取名为《活体》，而在1937年则把另一些作品取名为《稳定体》。卡尔德尔的第一批《活体》作品受到星座、宇宙的启发(涂了纯色彩的圆盘)而后来则更多地受自然物体的启发，如树叶或者像本作品中的"鱼刺"。





亨利·洛朗斯
(Henri Laurens)
《伟大的音乐家》
(1937年，左右国立现代艺术博物馆，蓬皮杜中心，巴黎)。洛朗斯放弃了1910年根据分析性立体主义原则制作的几何平行和组合。在这部雕塑中，他采用厚重的体积和诗意的结构，使之符合30年代的向曲线形式回归的趋向。

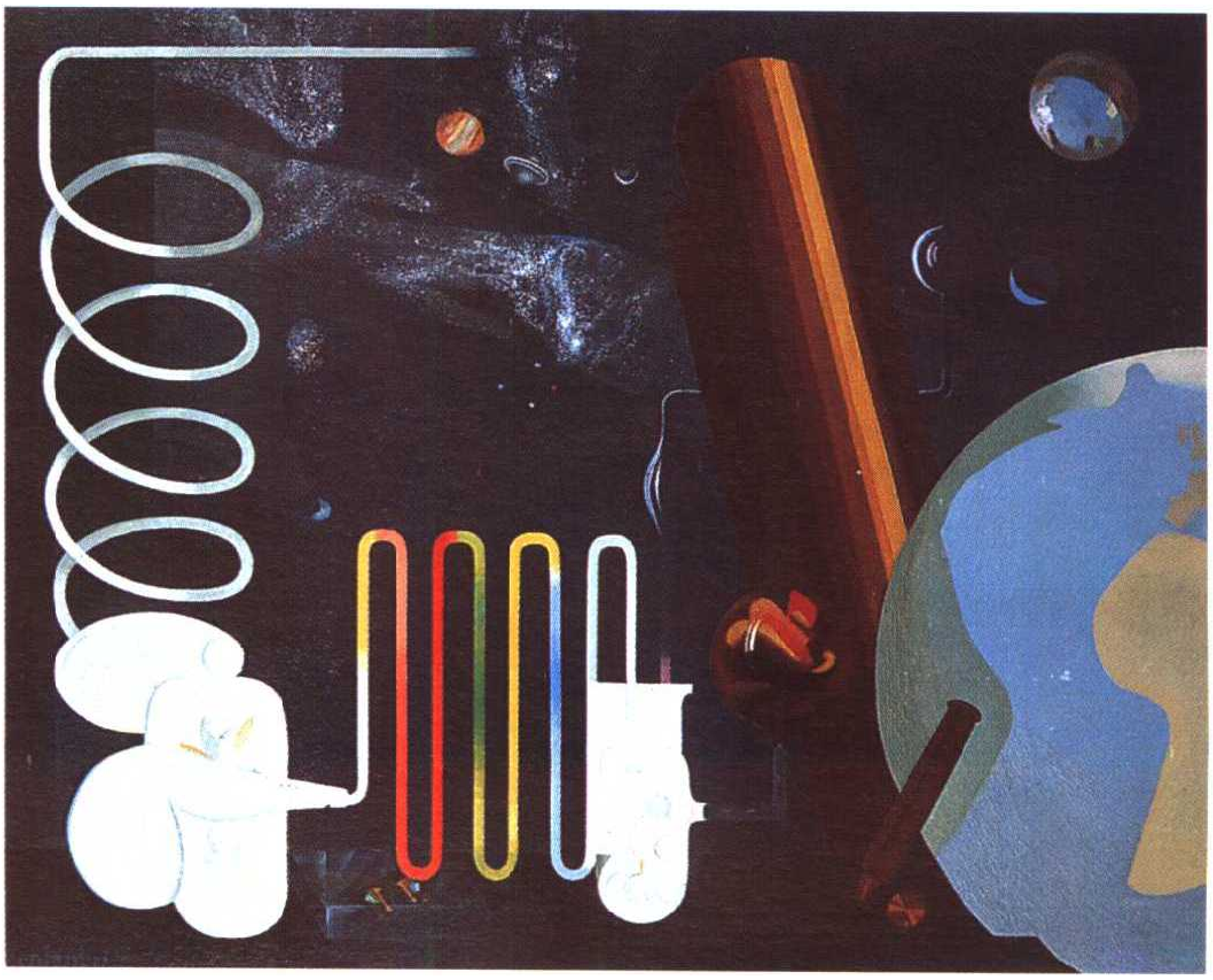


《跟着箭头走》
1919年(艺术学院，芝加哥)。
作为运动象征的箭头主题曾为克利和康定斯基所采用。画面上机械件的同时堆放由于对角线的运用以及与矩形相对的俄尔甫斯主义的圆盘的出现而显得均质平衡。

1881年： 费尔南·莱热生于法国奥恩省的阿让唐。
1907年： 在经历了一段印象主义和野兽派时期后，他的绘画带有明显的"黄金分割"团体的立体主义倾向。
1909年： 与罗伯特·德洛内一起掀起"由反差引起的自由色彩之战"，这主要表现在他题为*《形式反差》*的几幅绘画作品中。
1914—1918年： 在凡尔登的壕堑战中中毒，他从那里带回了战士机器人形象和机械配件的图画。
1918—1920年： 这些年的作品属于"活力时期"的创作。杂技艺人和劳动者成为他喜爱的主题。完成*《跟着箭头走》*(1919年)。他喜欢把三角形、管状体或圆形机械元素单独加以表现，比较接近罗伯特·德洛内的电棱柱和俄耳甫斯主义圆盘。
1925年： 在装饰艺术展览会的新精神展厅展出大型抽象壁画(与奥真芳一起创作)。他的富有诗意的机械件处理对勒科比西埃影响很大。
1935年： 在纽约的现代艺术博物馆第一次举办大型个人回顾展。
1940年—1945年： 重返美国，直至战争结束。他为纽约所吸引。
1944年： 他画了*《空间中的形象》*，以他先前的*《空间中的物体》*为参照。他将色彩面与线性素描相分离。
1945年： 他回到法国，加入了共产党。
1948年： 他重新捡起某种古典主义风格来表现社会主题。其作品有*《建造者》*(私人收藏，纽约)、*《娱乐》*(从1943年开始创作)，后来于1948年改名为*《纪念路易·大卫》*。
1949年： 他创作了好几幅巨型作品，其中有阿西高原教堂的镶嵌画(1949年)、奥登库尔教堂彩画玻璃(1951年)，然后又为纽约的联合国总部作装饰性绘画。
1952年： 他完成最后的一批杰作，如*《带鹦鹉的女人》*(国立现代艺术博物馆，巴黎)。后又于1954年作*《大检阅》*(古根海姆博物馆，纽约)将杂技场的主题发挥到了极致。
1955年： 获得圣保罗双年展大奖。费尔南·莱热于伊夫特河畔的吉夫城去世。

已非常弱，但由于在波兰(考布罗在罗兹)、英国(本·尼可尔森、亨利·摩尔、芭芭拉·赫普沃斯、保罗·纳什、爱德华·A·瓦德沃斯等人)和美国的传播，这些运动创造了风格上的共同语言，从而加深了画家、雕塑家和建筑家之间的联系。在这一时代，一种以有节制的、优雅的线条为基础的富有魅力的设计出现在市场上，如1925年在巴黎举行的“装饰艺术展览”和1927年在斯图加特举行的德国工作同盟(1907—1933年)作品展。马塞尔·布劳尔(Marcel Breuer)在包豪斯的家具设计，甚至里耶特威尔德的“风格”派的家具，再加上鲁尔曼、沙罗、德约—布尔乔亚、“MAM”团体以及阿尔布斯等人设计的家具，形成了一种系列产品，给那些具有个性的创造家们以巨大威胁。瓦尔特·格罗皮乌斯、勒科比西埃他们自己也画椅子等物品。塞福尔于1930年学习“作品结构原则”，认为这是“通过其特殊组织反映宇宙美妙秩序的一种建筑学”(《圆圈与方块》创刊号，1930年3月)。绘画比以往任何时候更成了“形式实验室”(勒科比西埃语)，而建筑设计家们也在构成主义和新造型主义者们那里吸取灵感，即使他们不从事绘画。

阿梅德·奥真芳(Amédée Ozenfant，1886—1966年)和夏尔—爱德华·让纳莱(Charles—Éouard Jeanneret，1887—1965年)1928年起以勒科比西埃署名，更加成熟地体现了这种“建筑画家”的倾向。他们曾于1917年创立纯粹主义，试图重



阿梅德·奥真芳
(Amédée Ozenfant)
《创世》
(1929年，私人收藏)。奥真芳的由纯粹主义向魔幻现实主义的演变，在这幅想像型的构图中得到充分体现：一个新的复杂的主题取代了静物系列，一种诗性精神代替了严格的建筑几何性。

振立体主义的创作原则，后者已经在装饰艺术实践中蜕化变质。他们于1918年发表宣言《立体主义之后》，后又创办了他们的杂志《新精神》。

纯粹主义在不排除生物形态曲线的基础上，以"法国式"的理性精神，给物体确定最严格的结构，他们采用明亮和中性的色彩，如同工业绘画具有明确的界限，在技巧上又与壁画技术相近。

奥真芳于20年代末越来越朝魔幻现实主义发展。他于1938年前往美国，直到1955年，他在那里担任"新学院"院长（奥真芳艺术学院）。

尽管在风格上有所减弱，立体主义却在俄国画家苏尔瓦吉(Survage，1879—1968年)、在雅克·维庸那里，特别在雕塑方面继续存在。如同在建筑学那里一样，雕塑领域分成两

亨利·摩尔
(Henry Moore)
《半躺的大形象》
(1938年，摩尔基金会)。在摩尔的具有装饰意味的人类形象雕塑中，他把古代雕塑原则与超现实主义原则、抽象派原则以及自然主义原则结合了起来。



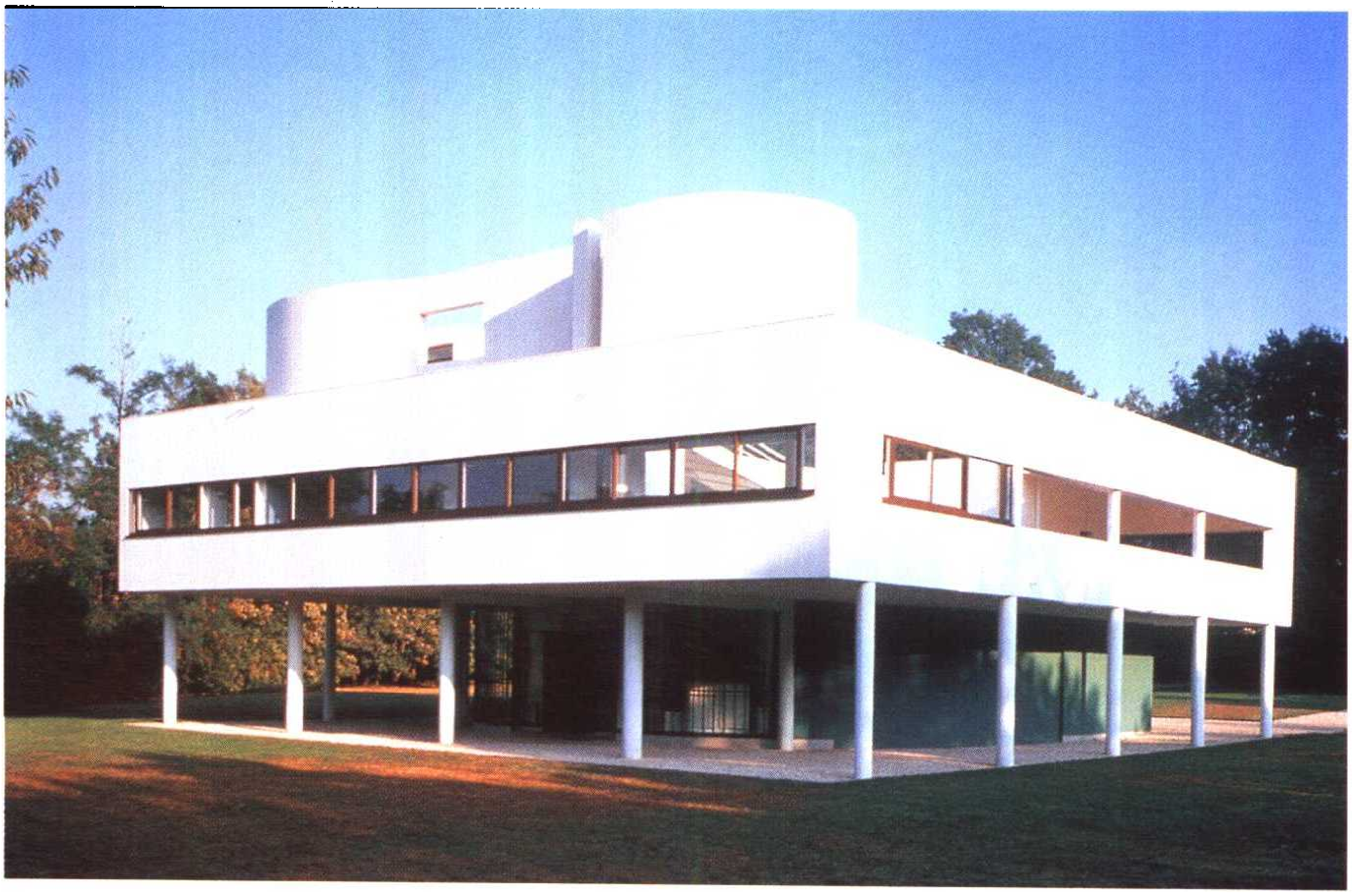
让·阿尔普
（Jean Arp）
《头》
（1927年，娜塔莉·塞卢西画廊，巴黎）。这些随意的，难以辨认的形象比较接近生物，植物雕塑，同时具有某种诗意和幽默。这也属于阿尔普1916年至1922年间加入的达达主义路线。构图的简洁和色彩的精致表明了阿尔普风格向抽象方向的演变。但对他来说，大自然依然是艺术的源泉，这个立场使他于1930年在"圆圈与方块"团体中反对蒙德里安的过分的严格性。



种倾向：一种是净化形式、减轻体积，主要以卡尔德尔、莫迪里阿尼、加伯、佩斯涅等为代表；另一种倾向是生物形态派，主要以阿尔普和洛伦斯为代表，他们与30年代纯粹主义建筑学的重回曲线倾向相吻合，主要体现在勒科比西埃的隆尚教堂（1952—1955年）上。

国际风格

矛盾的是，这种对形式造型的思考只是在建筑学，特别是从1950年至1960年期间才得到真正的世界范围内的实现。从1925年起，一种以"国际风格"命名的艺术特征出现在现代主义建筑学中（特别是30年代），这在纯粹主义者密斯·凡·德鲁（Mies Van der Rohe，1886—1969年）和功能几何主义



勒科比西埃
(Le Corbusier)
萨沃瓦的别墅
(1929年，位于普瓦西)。

者勒科比西埃(le Corbusier)那里表现突出，而其代表作是密斯·凡·德鲁1925年设计的包豪斯学院在德绍的大楼。"国际风格"的共同特征是排斥修饰的几何平面，完全摆脱了由维涅奥尔与斯卡莫西制定的文艺复兴的秩序原则，追求玻璃的透明性，并与水泥和铁相结合，反映了战后外部平面明亮与大量使用混凝土的建筑风格。"国际风格"还给城市带来了社区精神、创造了人的平等精神。在几个世纪以标榜他们社会地位的资产阶级石砌楼房的建筑风格之后，现代主义建筑理想在于表现出一种普世的美学风格，这在建筑领域还是完全陌生的，同时还在于公开表达某种平等主义。纯粹主义的共同风格首先在于为城市规划、卫生、生活艺术等社会需求服务：这是当时人口增长与工业发展提出的新课题。"国际风格"在美国得到极大发展，这是因为许多流亡建筑师与芝加哥学院的传人们相会合的结果。芝加哥学派是在1871年大火灾之后建立的，其主要代表人物是路易·苏利文的学生法兰克·洛伊德·赖特(Frank Lloyd Wright，1867—1959年，或1869—1959年)。苏利文曾向他讲授过简单材料的几何结构原理，但同时要与自然环境相融。

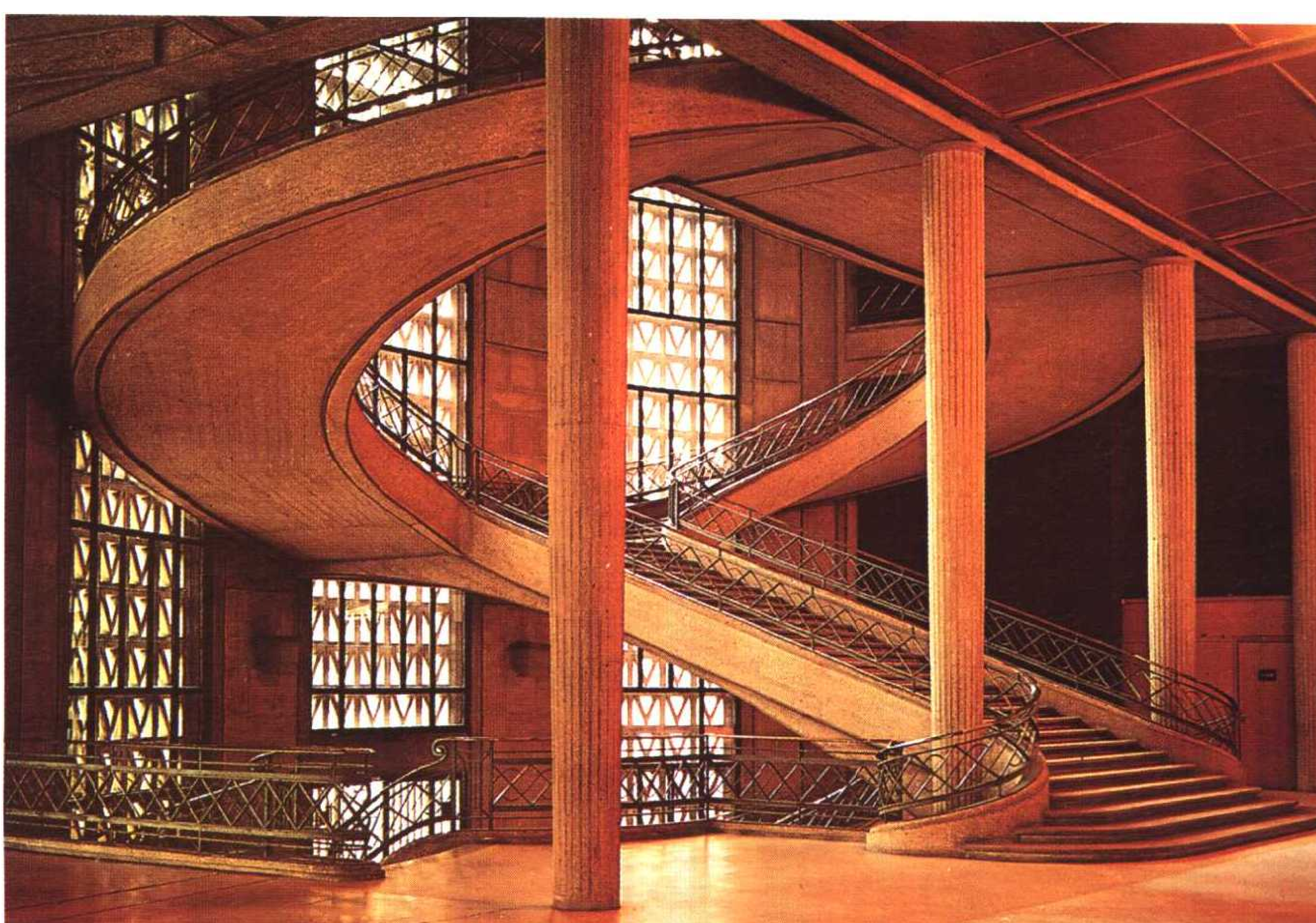
早在1851年便在伦敦展览会上出现(普拉克斯顿建造了"水晶宫")、以后又于1914年在科隆的"工作同盟"展(布鲁诺·托特[1880—1938年]的玻璃楼)和1919年密斯·凡·德鲁

的玻璃摩天大楼设计中出现的“透明原则”，又被勒科比西埃于1925年用来设计他的“新精神”展厅，它在同年的巴黎装饰展览会中展出，其中的大玻璃窗洞，给空间带来了强烈的节奏感，造成空气流通。它的装备与建筑的内部结构融合在一起，代替了家具，这种可居住的功能性房间模型引起了当时人们的公愤。皮埃尔·沙洛在严谨的“风格”派影响下，也于1928年在巴黎的圣吉约姆街31号建造了玻璃房屋。而勒科比西埃则把他的大玻璃窗洞构想推到极端，在普瓦西建造了萨沃瓦别墅(1929—1931年)，带着严格的几何形式，整座建筑呈平行六面体，每个面为正方块，内部出现螺旋形机制，外部使用柱子支撑，使楼房变得轻灵。

城市民用楼房本身开始向工业化建造方式靠拢，其特点是构架外露，立方体化和平顶结构，这也成为1927年的“工作同盟”考试中的惟一要求。

在1884年获得专利的钢筋混凝土成为最优先考虑的建筑材料，因为它比钢材便宜，更有耐力，钢材只用于内部构架，而且还创造了新的美学：它造成一种粗糙、粗犷的表面，使得建筑家们能够在这上面集合强烈的光线。用勒科比西埃的话说是“光线大炮”，在五六十年代，他给欧洲的“粗犷派”以很大启发，该学派反对美国的玻璃和钢铁的建筑风格。

奥古斯特·贝莱
(Auguste Perret)
社会经济委员会原来的公共工程博物馆：
大楼梯
(1937年，*巴黎*)。作为现代建筑家之一的贝莱强调混凝土材料的技术与美学的价值。在他二三十年代的建筑正面中让骨架裸露出来。但在1937年，与许多建筑家一样，他朝着某种新造型主义方向发展，这反映在这座建筑中的柱子、高大的窗户，特别是楼梯的大曲线上。



在法国，香榭丽舍剧院的作者奥古斯特·贝莱(Auguste Perret 1874—1954年)、欧仁·弗雷西纳(Eugène Freyssinet，1879—1962年)、勒科比西埃和他的表弟彼埃尔·让莱(1896—1967年)都以他们在建筑学上的严格性而著名，他们的建筑以垂直的平面为主，建造了很多教堂：勒兰西的圣母院(贝莱，1922年)、隆尚的圣母院和图莱特的修道院(勒科比西埃，1952—1955年)。但这些水泥建筑的沉重感背离了传统精神。尽管今天看来好像"国际风格"被到处运用，但不能否认还有其它许多复杂倾向流派的存在。

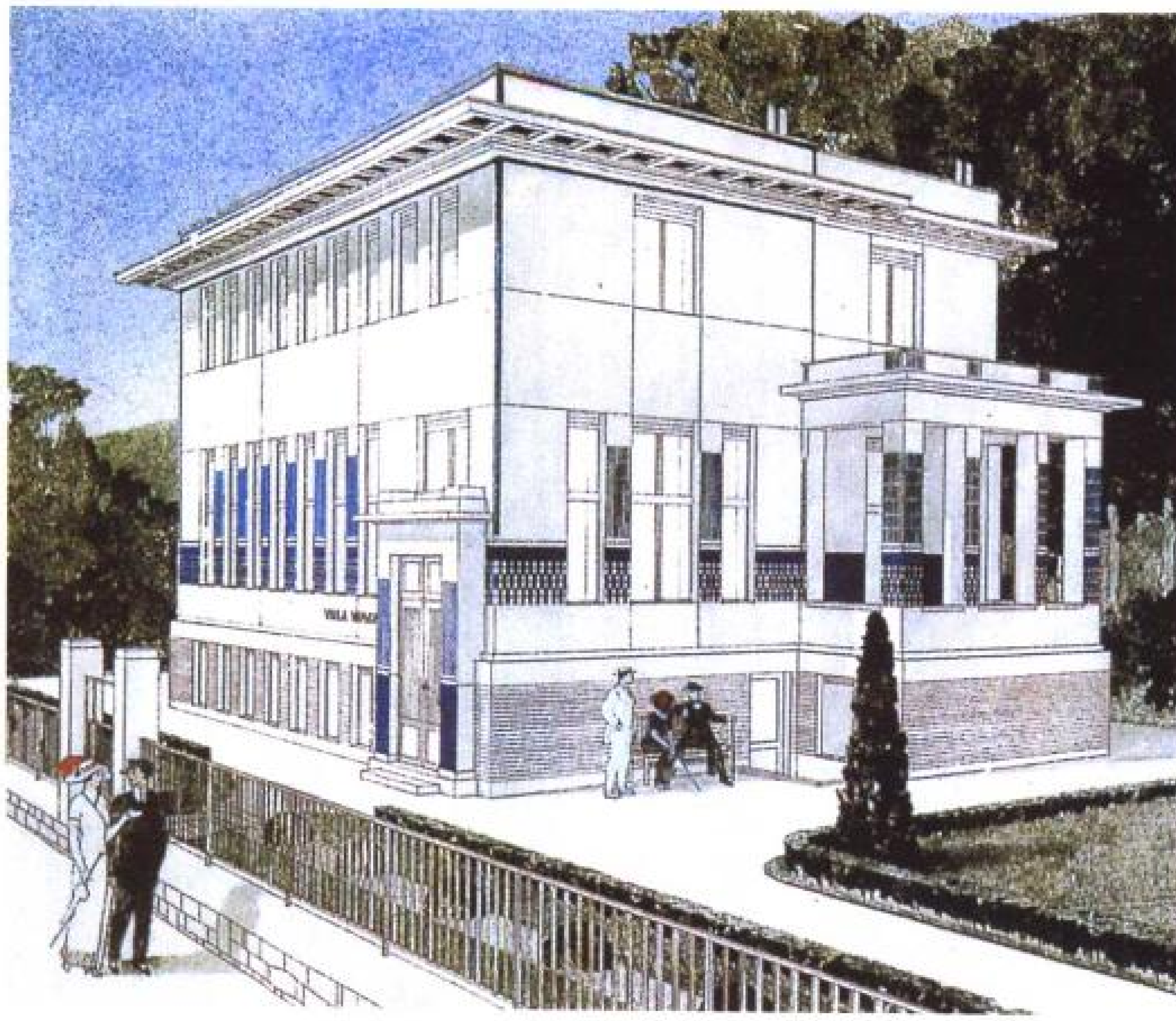
30年代，表现主义在德国还很强盛，许多建筑学家在"桥"派和"蓝色骑士"派中为他们的工作寻找灵感，其中有汉斯·沙鲁恩(Hans Scharoun，1893—1972年)、彼得·贝仁斯(Peter Behrens，1868—1940年)、汉斯·波尔兹格(Hans Poelzig，1869—1936年)和爱立克·门德尔松(Eric Mendelsohn，1883—1953年)，后者在波茨坦建造的爱因斯坦塔就直接受法郎兹·马克和康定斯基的影响。门德尔松与格罗皮乌斯一样是"十一月"团体(1918—1920年)的成员，在该团体旗帜下聚集了柏林左派知识分子，几乎所有表现主义建筑师当时都有这种政治参与。他们赞赏那种反叛精神、主观抒情主义，追求现实，反对古典传统，崇尚内在统一的形式和朴实无华的表达。密斯·凡·德鲁本人也不能抵挡住表现主义对他的影响，比方说1926年为罗莎·卢森堡和卡尔·李卜克内西建造的纪念碑(今已毁)。同样，格罗皮乌斯的魏玛阵亡将士纪念碑(1921年)和在耶拿的剧院建筑(1923年)也都反映出表现主义的倾向。

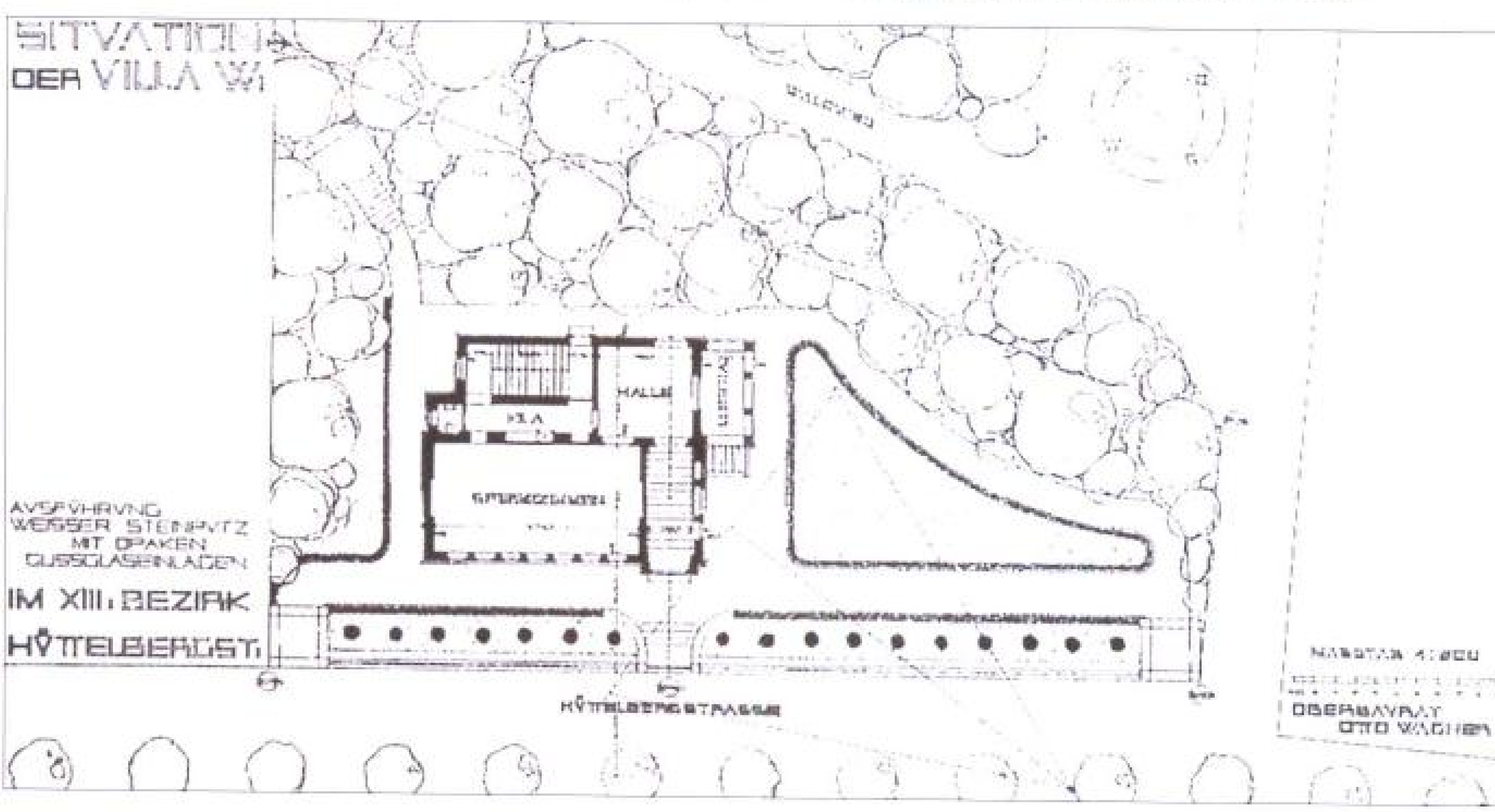
第二次世界大战以后，表现主义建筑风格变得不再重要了，因为该派的意识形态野心、他们的伦理观念使得有些建筑家的风格与纳粹的建筑混淆起来。

尽管有上层阶级的财政支



路易·亨利·苏利文和唐克马·阿德勒
(Louis Henri Sullivan和Dankmar Adler)
韦恩赖特大楼
(1890—1891年，圣路易州)。这座大楼是芝加哥学派的代表作之一。该学派产生于1871年10月8日至10日的芝加哥大火灾之后的1872年。苏利文和阿德勒奠定了摩天大楼建造原则，即一个钢筋铁架与一个泥土或混凝土骨架相迭合。这座大楼众多的装饰物是典型的苏利文风格，他受欧洲传统的影响很深，但他的著名格言"功能决定形式"证明他是功能主义者。





奥托·瓦格纳
(Otto Wagner)
瓦格纳别墅
(1912年，维也纳)。在维也纳，奥托·瓦格纳(1841—1918年)反对学院主义并创立了现代建筑的原则。作为维也纳分离派从1899年至1905年的成员之一，他与阿道夫·路斯(1870—1933年)、约瑟夫·霍夫曼(1870—1956年)和约瑟夫·玛利亚·奥尔布里赫(1867—1908年)等人创办维也纳学院。他从历史主义开始的作品，后来向新艺术方向发展，最后则采用美国人路易·苏利文(1856—1924年)的建筑原则，同时在他的建筑中始终保留着某种宏伟的风格，如维也纳的卡尔广场地铁站(1894—1901年)，邮局储蓄大楼(1904—1906年)以及斯坦霍夫教堂(1903—1907年)，其它众多的植物装饰也是如此。瓦格纳欣赏净化风格、几何风格，喜欢使用玻璃、铁、平顶，注意将美学与建筑功能结合起来。

持，历史主义倾向也不断衰落。因为如同"新艺术"一样，在参照历史的同时，人们在其僵硬的态度中看到了对艺术的威胁。因为艺术必须是一种鲜活的现象，它已成为没有生机的做法，受到别的新技术的威胁，而战争又摧毁了人们道德上的幻想。只有在法国的分离派运动由罗伯特·马莱-斯蒂文（Robert Mallet-Stevens 1886-1945年）领导继续发展，他们以反对"现代风格"派的折中主义为目标，保持着统一和持久的影响力。

1925年至1930年间的装饰艺术将"现代风格"派夸张的装饰与几何主义的成果结合起来，主要使用铸铁而非混凝土，同时对美国文化也不是无动于衷（主要通过受不了美国的清教徒主义来到巴黎轻松轻松的美国建筑师），它终于在美国通过由威廉姆·凡·阿兰（William Van Alen，1883-1954年）设计的克斯勒米大楼（1928-1930年）的落成使自己的影响得到了确认。

为了超越"新艺术"及其派生组织的虚假而临时的欣快，纯粹主义和功能主义运用弗洛伊德的关于精神和文化直接关联的学说，建立起他们严格的理论和伦理观，确认了建筑原则的持久性，以黄金分割式建筑系统为代表。这种以人体比例为模式的建筑原则由勒科比西埃于1942年至1948年间确立起来。

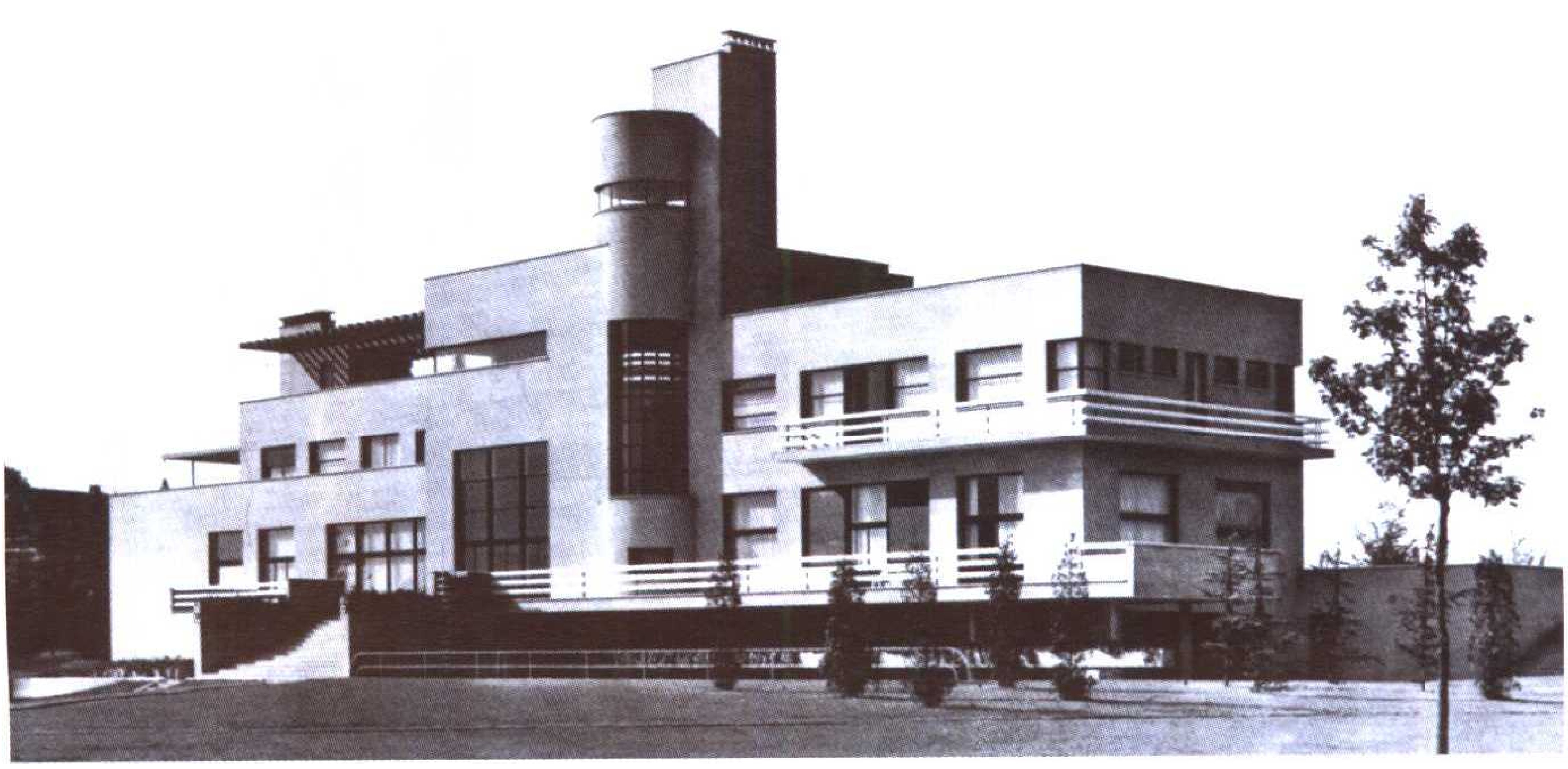
如同画家们一样，当时的建筑家们特别愿意通过写作来表达他们的原则精神。众多的计划与宣言反映了建筑师们希望在新建筑学运动中看到整整一代新人的涌现。先锋派建筑学家只能在最困难的条件下建造他们的楼宇，而他们的努力往往不被重视。勒科比西埃只是在他死后才被真正承认。从1930年起，他牺牲他的正交和光亮原则而服从于生物形态曲线和混凝土的要求。格罗皮乌斯在1926年构思的"完全的剧场"的革命性想法与奥斯卡·施莱默的移动剧场直到 60年代才得以实现，格勒诺布尔的文化中心就是这一类建筑。此外，由恩斯特·梅伊和汉纳·梅耶代表的德国建筑构成主义理论则被纳粹所改变利用。恩斯特·梅伊（Ernst May，1886-1970年）和汉纳·梅耶（Hannes Mayer，1889-1954年）于1930年去苏联避难，但在那里遇到了巨大的困难与阻拦，似乎只有唯生产论者能避开这些困难。罗德钦珂的工人俱乐部参加了1925年巴黎的装饰艺术展，获得很大成功，而由贡斯坦丁·梅尔尼科夫（Constantin Melnikov，1890-1974年）

建造的苏联展厅在当时也受到注意。

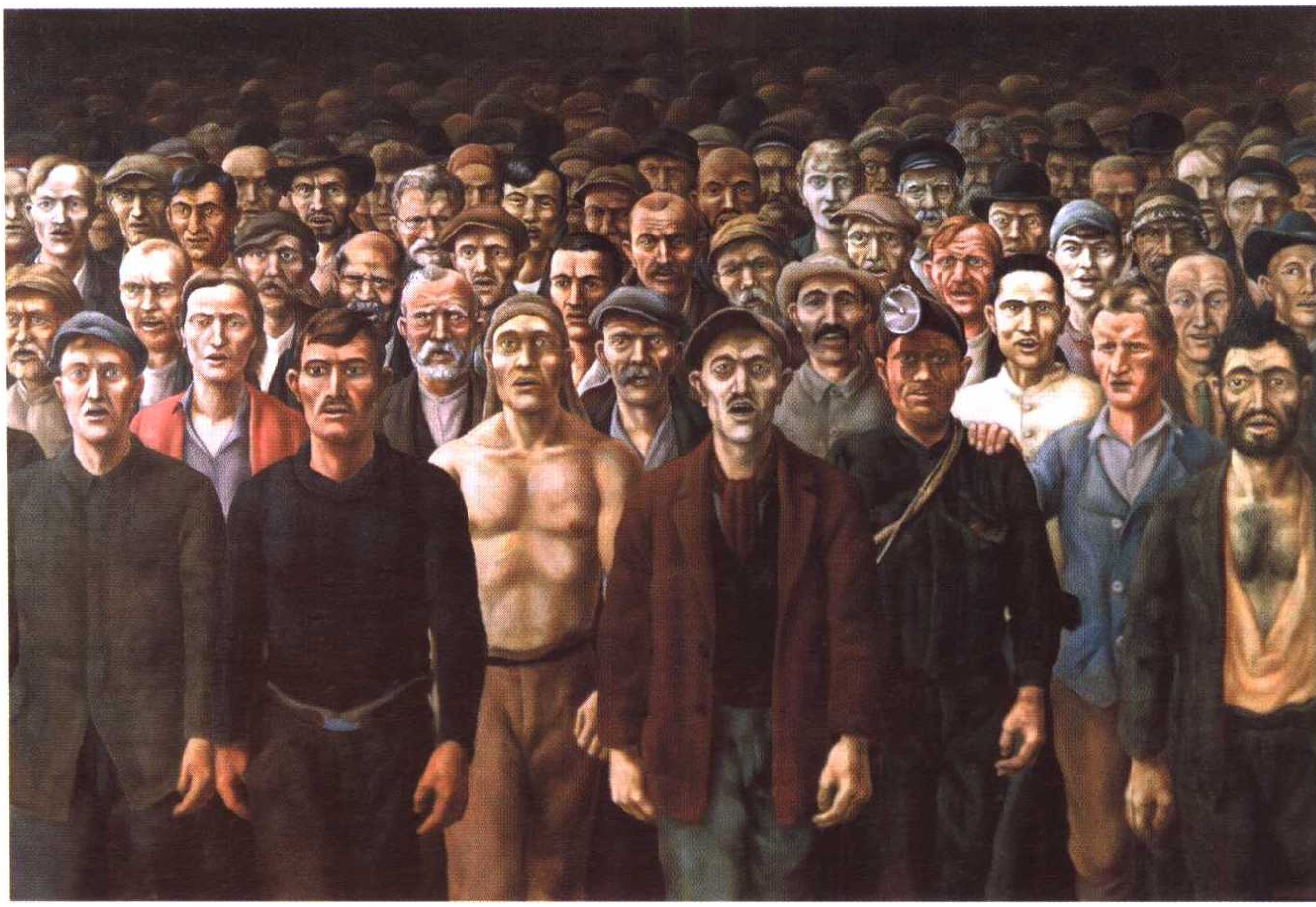
在欧洲，由于勒科比西埃和希尔格弗累德·格利迪翁的十年努力，现代主义者终于在1928年联合起来。正在这时，欧洲的经济危机爆发了，1940年建筑家联合会正式承认三位无文凭的建筑师的设计权利，他们是奥古斯特·贝莱、欧仁·弗雷希奈和勒科比西埃。一批纯粹主义和现代主义建筑家未能在宗派斗争中幸免，其中有巴西人奥斯卡·涅梅耶尔(Oscar Niemeyer，生于1907年)，他是第二次世界大战以后少数几个发展他们艺术思想的著名建筑设计家之一。他把纯粹主义关于玻璃的透明性、几何形式和混凝土运用的原则与本地传统(立柱、喷水池、凸肚形建筑)以及诗性抒情结合在一起，但却遭到格罗皮乌斯和密斯·凡·德鲁极其严厉的批评。

与其它国家相比，日本在推动现代主义发展方面显得更为积极，它提供许多建立在日本建筑传统基础上的天才的现代典范作品，反过来又影响了《风格》派建筑。从1868年起，德川幕府终结，进入明治维新，日本向西方文化开放。与画家们一样，建筑学家们追求奥地利和德国的青春艺术风格。1920年，日本分离派团体成立，提倡“新艺术”精神。包豪斯学院接收了一些日本建筑家。这些交流促进了日本的现代主义运动，而法兰克·洛伊德·赖特则鼓励这些运动，他本人于1916-1922年访问日本，在东京建造了皇家旅馆，这是1923年大地震中少数幸存的建筑物之一。此外，布鲁诺·托特于1933年去日本，从事建筑传统研究。

罗伯特·马莱-斯蒂文
(Robert Mallet-Stevens)
卡何瓦别墅
(1931—1932年)。这座别墅位于里尔附近的克洛瓦，是马莱-斯蒂文短暂职业生涯(1923—1939年)中最杰出的作品。他首先是国际风格派早期的代表人物之一，后来则受到维也纳分离派和阿道夫·路斯的影响。这座别墅精致的几何形状和角上敞开的窗户是建立在“正面反映内部”的原则之上的。多重组合的立方体形成了对称与不对称的结构。别墅先卖给一位房地产商，它于1990年被列为历史建筑，又于1999年被地方政府收购。



危机



奥托·格利贝尔
(Otto Griebel)
《国际歌》
(1930年，德国历史博物馆，柏林)。与格罗梅尔和皮尼翁的现实主义风格一样，格利贝尔仍保留着某些表现主义的痕迹，他以密集的人群，排除任何装饰效果来体现德国30年代的危机。他本人也出现在画面人群的第一排中间，表明了他坚定的左派立场。他先是"十一月"团体成员；后加入新客观派，1927年他与奥托·迪克斯一起在德累斯顿的美术学院任教。1933年他被盖世太保逮捕。

第一次世界大战之后重建的完成、工业的发展——钢铁年产量从1910年的六百万吨增加到1929年的九千八百万吨、美国和只能进行单一农作物种植的热带地区农业的大丰收，所有这些造成了一种普遍的乐观。但是，1929年10月24日，主要由生产过剩造成的纽约股市暴跌，使这种乐观一扫而空。在1857年至1920年之间，资本主义经济已经经历了八次危机，但每次都很快被控制住，其严重性也被欧洲重建的动力所掩盖。

这次危机则由于国际经济交往的扩展很快就成为世界性的危机，它于1931年蔓延到欧洲。价格的下跌、货币的贬值造成美国和德国工业生产下降了百分之五十；特别严重的是，全世界有三千万人失业，其中美国占了一千两百万，德国占了六百万。国际间的交换被中断，各国政府必须重新制订货币政策，并通过产品限制从根本上改革经济结构。国家的介入使资本主义经济出现了一个急转弯。面对德国、意大利和日本的专制政治，面对它们大型工程的政策，受到鼓励的军事工业和通过对外扩张以扩大外需的政策，民主阵营分化了。这次经济危机，加上其它一些原因，直接导致了第二次世界大战的爆发。

回归秩序

1920年，画家罗杰·比希埃尔(Roger Bissière，1888–1964年)在他发表在《新精神》杂志上的文章《关于安格尔的笔记》中已经预言：“我们正处于这么一个历史关头：在做了巨大努力、承受了难以想像的痉挛之后，我们这批人是多么想安静下来，清点一下我们所收集的珍宝。也就是说，我们要追寻拉斐尔，至少要追寻他所表现的秩序、纯粹性和崇高



马塞尔·格罗梅尔
(Marcel Gromaire)
《失业者》
(1936年，私人收藏)。画家在这里展现了1929年危机造成的社会生存条件的艰难，其风格是有节制但表现性很强的综合现实主义。他以泥土的色彩来表现人物的特征，摈弃了立体主义，但这种风格在建筑的处理上还留有痕迹。

性……我们把希望寄在安格尔身上，他似乎是惟一能在法国式的道路上把我们领向拉斐尔的人。”

经济危机向艺术家们粗暴地宣告：他们那样欣赏的、激起他们那么多创造性的机器也能够造成悲惨，造成战争，造成死亡。在30年代这些严重后果面前，他们感到有必要调整形式，采用现实主义的方法使他们的艺术语言表达更具有社会性。

与美国最具革命性的建筑家相反，这个时代欧洲的建筑家们，包括勒科比西埃在内，在他们的建筑中减弱了几何样式的严格性而采取更加灵活的曲线形式。在阿尔贝·斯皮尔(Albert Speer，1905—1981年)的影响日增，以致于窒息了他们的灵感的意大利和德国，他们向比较容易做到的新古典主义解决办法屈服，以避免现实的不确定性，并容易得到当局的订货。在意大利，从1922年起，也就是墨索里尼当政的那一年，菲利斯·卡索拉蒂(Felice Casorati，1883—1963年)和阿尔图诺·托希(Arturo Tosi，1871—1956年)开创了“20世纪”运动，提倡回归过去。通过表面的客观化、形式的“淡而无奇”的理性化和对中性主题如静物的选择，他们减弱了艺术家与观众的介入。这对法西斯政权来说没有什么不高兴的，

格兰特·伍德
(Grant Wood)
《石头城》
(1930年，约瑟琳博物馆，奥马哈，内布拉斯加州)。1928年伍德去慕尼黑旅行后，最终回到美国，从事地区性主题创作，起初用自由构图方法，后来则变得非常细腻。通过构图所显示的力量，伍德更新了风景画中的原始风格，是对美国大自然的赞歌。他的另外一些作品，如《美国幽灵》，超越了肖像画种类，成为一种国家民族的肖像。





爱德华·霍柏尔
(Edward Hopper)
《夜间闲逛者》
(1942年，艺术学院，芝加哥)。爱德华·霍柏尔与其他美国地区主义者一样，以现实主义来描画美国社会，而对欧洲先锋派追求的价值不感兴趣。他的画显示了摄影艺术的影响，预示波普艺术的出现，但还是非常感性地表现了那些夜间游荡者的孤独。

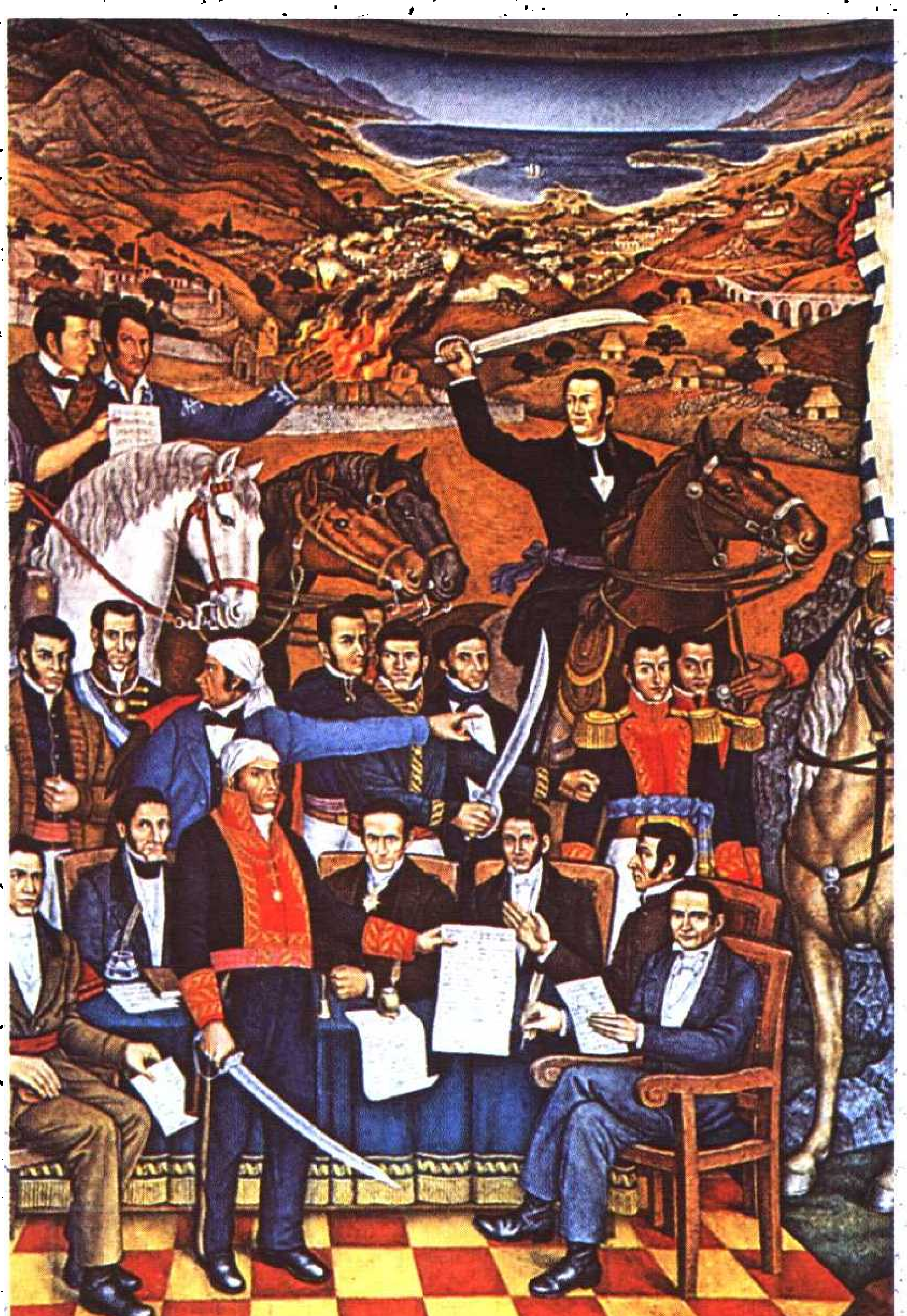
因为它就是要充分利用普遍的惨象和非文化现象。康普里格利、卡拉和希罗尼也于1929年加入到"20世纪"团体。

在法国，先锋派风格仍然非常强盛，但也出现了向现实主义的回归，以安德烈·德兰为代表，还有莱热和毕加索也在一定程度上参与，但其中的情况要微妙得多。在通过与托雷斯·加而西亚的友谊加入了"抽象一创造"运动和"具体主义"以后，约翰·埃利翁(Jean Hélion，1904—1987年)从1939年起放弃了纯形式研究，而力图把抽象语言运用到当时的社会问题上。通过人类形象的表现，特别是通过《帽子拉到眼帘上的男人》的主题的开发，他在他严格和独特的作品中暗示了文化混乱的内心化。

由约翰·巴赞纳(Jean Bazaine，生于1904年)、安德烈·罗特(André Lhote，1885—1962年)、迪努瓦耶·德·塞贡扎克(Dunoyer de Segonzac，1884—1974年)、阿梅代·德·拉·帕特里埃尔(Amédée de La Patellière，1890—1932年)和乔治·鲁奥(Georges Rouault，1871—1958年)组成的"法国年青绘画"团体带来了一种未来的希望。但鲁奥的表现主义与精神性风格使他独树一帜。

第一次世界大战以后，这些艺术家追求一种健康的简洁化，通过感性、对大自然的研究和绘画传统的继承而达到。其中一些人于1941年在巴黎举办了"法国传统的年青画家"展会，以反对战争的恐怖。

这种形象的回归主要表现为社会现实主义，它直接反映了工人生活的悲惨。这在爱德华·皮尼翁(Édouard Pignon，1905—1993年)、安德烈·福吉隆(André Fougeron，1913—1998年)、马塞尔·格罗麦尔(Marcel Gromaire，1892—1971



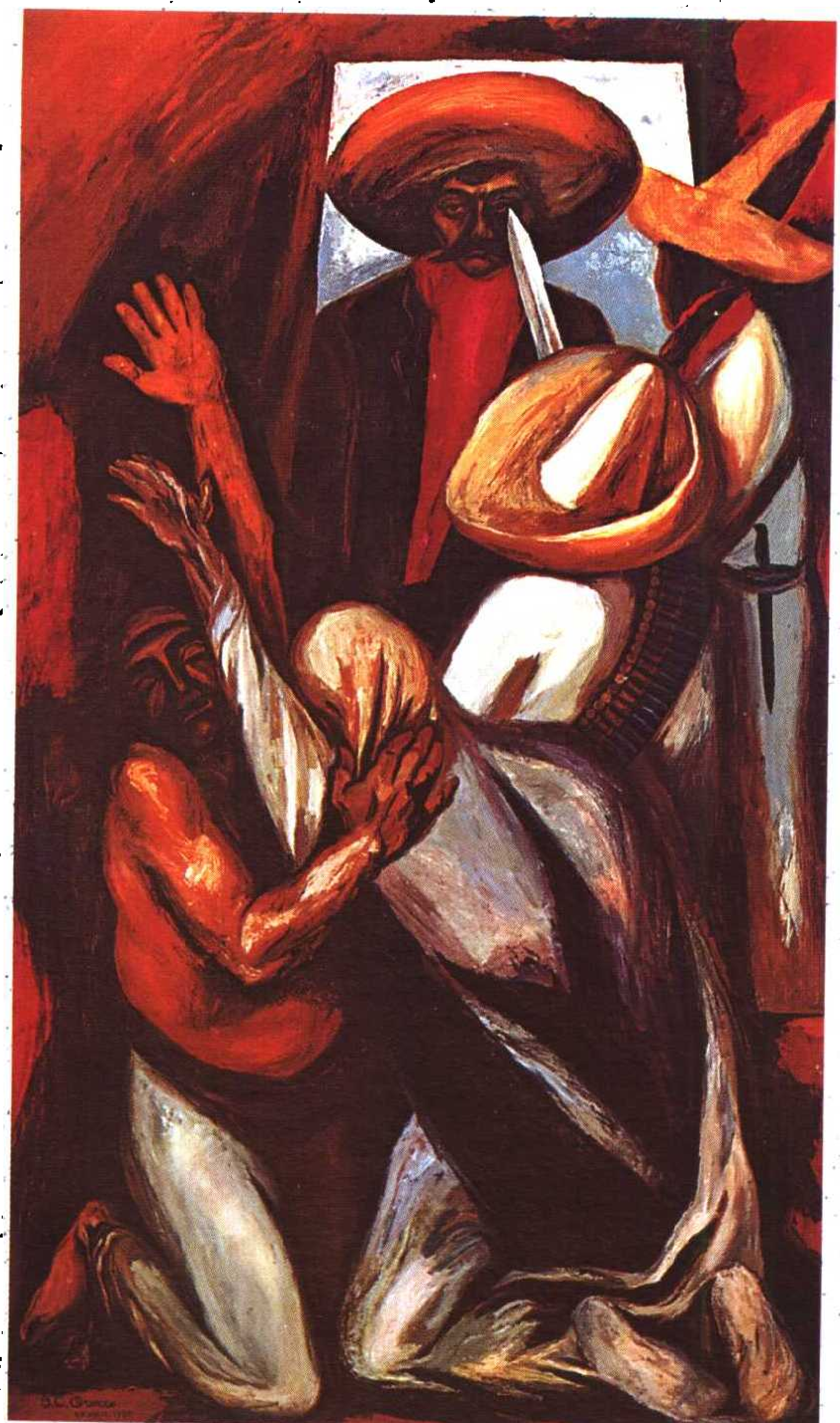
迭戈·里维拉
(Diego Rivera)
《从征服到革命》
(1930年，科尔特斯宫，库埃纳瓦卡)。这幅壁画的风格与欧洲先锋派是截然不同的，从它的透视处理上可以看出阿兹特克和玛雅艺术，以及地区村朴纯朴派艺术传统的印记。



当欧洲在其撕裂进程中对其文明的基础提出质问、艺术家们思考艺术的终结问题时，南美洲则在经历了一段征服与革命时期后在它的历史灰烬中复生。得益于一种巨大活力，它的领土上出现了当代三大艺术趋势：以乌拉圭人若阿钦·托莱斯-加尔西亚为代表的抽象主义；以智利人罗伯托·马塔(生于1911年)、古巴人维弗莱多·莱姆(Wifredo Lam，1902-1982年)以及墨西哥人塔·马约(Rufino Tamayo，1899-1991年)为代表的超现实主义；以墨西哥革命学派迭戈·里维拉(Diego Rivera，1886-1957年)、乔斯·克莱门特·奥罗斯科(Jose Clemente Orozco，1883-1949年)、大卫·阿尔法罗·西盖罗斯(David Alfaro Siqueiros，1896-1974年)等为代表的表现主义、现实主义。在墨西哥1910年革命后，这些艺术家与俄国先锋派一样对社会问题十分关注。他们赞成与宗教艺术的决裂(从16世纪以来宗教艺术在墨西哥占统治地位)和对地区绘画传统及前哥伦比亚艺术的回归。他们抛弃了欧洲资产阶级的架上画，而从教育角度出发，大力发展历史性大型壁画。

古巴画家威费尔多·莱姆在西班牙内战期间加入共和军队作战，后来于1939年在马塞加入了超现实主义阵营。他创造了一种作品，采用泥土颜色和来自植物、动物和人类世界的各种形式，使其具有某种图腾风格。

里维拉在墨西哥美术学院进行古典艺术进修后，于1907年去巴黎，他对野兽派和综合立体主义感兴趣，成为巴黎画派画家莫迪里阿尼和阿波利奈尔的朋友。并于1919年遇见了西盖罗斯。1920至1921年他去德国和意大利旅行，并长时间地研究乔托的壁画，从中吸取了一些原则来运用到自己的作品中。1922年他创作了第一幅壁画(为墨西哥大学大教室所作)，被认为是当代墨西哥此类作品的首创。同年他加入了共产党。他的风格是严格的现实主义，与欧洲先锋艺术相分离，但仍有一些立体主义、表现主义的影响，再加上当地的纯朴派艺术以及阿兹特克和玛雅文化传统，特别表



乔斯·克莱门特·奥罗斯科
(Jose Clemente Orozco)
《札巴达》
(1930年，艺术学院，芝加哥)。奥罗斯科的革命现实主义艺术是以阿兹特克传统艺术和结构化的表现主义相结合为特征的。

现在对透视的取消上。里维拉只以墨西哥历史和印第安人民的日常生活为创作题材。

1926年，他为查宾科农业学院创作了大型壁画，之后他去苏联，并为莫斯科红军之家制作了一幅大型画，表现"俄国革命十周年大游行"，他本人也列席了这次大游行。

但是1933年他受邀为底特律的洛克菲勒艺术中心作的表现美国劳工的三块大壁画却在完成前被拆毁，这是他和本·夏恩一起构思的，原因是它在总体上宣传马克思主义。从1923年至1928年他为墨西哥公共教育部、1930年至1944年为墨西哥国家大厦、又于1952年为大学城体育场作装饰画。

奥罗斯科起初是一位漫画家(尽管他是在墨西哥美术学院学习建筑的)，后来也成为革命现实主义艺术家。他的画以表现墨西哥历史和人类冲突为主。他作品的特色和力量在于擅于将结构化的表现主义与传统艺术相结合。

西盖罗斯在墨西哥革命军队参战四年后去欧洲，特别是1919年去巴黎旅行，接触到欧洲先锋艺术并受其影响。但他1950年在威尼斯双年展上获得圣保罗博物馆奖时(当时马蒂斯得了头奖)所做的演说中指责抽象绘画中纯粹形式上的特点，并宣布与之相分离，以便从事英雄现实主义艺术，从而为革命和反殖民主义斗争服务。他为夏布尔特贝克城堡的艺术、人类学和历史博物馆作了多幅大型壁画，其中的《墨西哥革命》有四百五十平方米之大。

但是立体主义、表现主义的影响在他的形式处理和暗淡色彩的使用上，以及画面上猛烈的动作和强烈的人物表情上不时表现出来。他于1972年1月装饰了墨西哥多功能文化论坛，这是他最后的作品。

左页下：
大卫·阿尔法罗·西盖罗斯
(David Alfaro)
《自画像》
(1945年，美术博物馆，芝加哥)。在西盖罗斯的这幅色彩暗淡、动作猛烈、表情强烈的自画像中可以看出立体主义和表现主义的影响。

年)以及德国的奥托·格列贝尔(Otto Griebel, 1895—1972年)的作品中有集中表现，其中的人物似乎来自土地，其形象体现了各种色彩(赭石色、灰色、棕色、蓝色)和人体(静止的、感受强烈的和雕刻般的)完全的综合。

魔幻现实主义

魔幻现实主义出现在30年代中期，它是对超现实主义、乔治·德·基里科的“形而上”绘画以及对现实主义回归的综合。它并没有真正成为一种思潮，而是一种对现实进行逼真、细致描述的风格。其作品中出现的物体或情景总给人以离奇的感觉，不过超现实主义对性的参照却被排除在外。魔幻现实主义为我们提供了一些具有伟大才能的画家：阿梅得·奥真芳(在他离开纯粹主义以后)、皮埃尔·卢瓦(Pierre Roy, 1880—1950年)、巴尔图斯(Balthus, 生于1908年)、保罗·得尔沃(Paul Delvaux, 1897—1994年)、阿尔贝特·卡勒尔·维林克(Albert Carel Willink, 1900—1983年)和格兰特·伍德(Grant Wood, 1892—1942年)。

尽管他们感受到有把所有先锋派倾向归纳到一个统一的规则之下的必要，但他们的现实主义概念既不同于19世纪“视觉的现实性”的概念，也不同于当时刚刚出现的集权体制下的官方学院派艺术概念。他们的以存在主义(胡塞尔、尼采、海德格尔)为基础的哲学——美学文化使他们避免了那种那么令人担心的“平庸的现实主义”。乔治·德·基里科本人于1928年决定回到伟大的历史传统，即阿尔诺德·伯克林、安格尔、拉斐尔，甚至库尔贝的传统。

阿尔贝特·卡勒尔·维林克于1928年以他的作品《布列吉斯特拉夫人的肖像》(私人收藏)宣告了与立体主义及抽象主义的决裂。1920年至1923年他在柏林的汉斯·巴鲁斯切克的学校学习，日趋严重的社会冲突使他产生了悲观主义。1925年他去巴黎，那里盛行的是“美妙的沉醉感，完全而难忘的自由狂热”，只有毕加索的新古典主义引起他的注意。维林克在佛拉德斯画家，但更主要是乔治·德·基里科的影响下，采用一种具有幻想性的现实主义来处理人物、风景，甚至宗教题材，但没有了任何宗教的先验性。画中充满沉重的云层和温和的装饰、风景，表现出他对古典建筑风格的喜爱。这种“距离美学”使他的作品像是对我们文明的过去和现在，以及无可



卡勒尔·维林克
(Carel Willink)
《爱因斯坦》
(1932年，维林克太太收藏)。维林克从1928年起重回现实主义，这幅先驱性的画反映了魔幻现实主义精神，他把爱因斯坦与一位普林斯顿大学教授的相会搬到柏林(画面上有柏林胜利女神圆柱)，而相会是在一座木栅栏前，它预示了第二次世界大战后的柏林墙的出现。此画既是现实主义的(因为它来源于一幅爱因斯坦被接纳入普林斯顿大学的照片)，同时也是魔幻的(这可以从不寻常的装饰和现实或超级现实的色彩处理上看出)。

避免的死亡的一种深沉的思考。其作品背景有时出现没有具体理由的火灾景象。这些火灾跟在奥托·迪克斯(1896–1969年)的作品，如《洛特的女儿们》(1939年私人收藏，亚琛)中相比像是没来由地发生的，还有类似场景出现在《说教者》(1937年，中心博物馆，乌得勒支)和《在高高的柱子顶端修行的西梅翁》中(1939年，市立博物馆，海牙)。他作品中只有一幅画中出现儿童形象(《特拉法尔加广场》，1974年，私人收藏)而且只是背影，表明他与立体主义一样，有着一种只出现在成人中的存在悲剧观。

在美国，现实主义传统一直相当盛行。其代表人物是作为地方主义者领导人的托马斯·哈特·本顿(Thomas Hart Benton，1889–1975年)。他的作品明显受到摄影技术以及纯朴派艺术的影响。但是这个现实主义传统在30年代得到改造，主要画家有安德鲁·维埃施(生于1917年)、约翰·卡恩(1860–1934年)、爱德华·霍柏尔(1882–1967年)、本·沙恩(1898–1969年)，但格兰特·伍德起了最大作用。对伍德来说，1928年也是一个重要的转变时期，那年他去慕尼黑，接触到新客观派，特别是曼姆林和15世纪德国原始派的作品，



本·夏纳
(Ben Shahn)
《手球》
(1939年，现代艺术博物馆，纽约)。这位画家同时也是一位作家。他出生于立陶宛，1906年举家移民美国。他介入一些社会题材，如1931年沙尔与凡赛蒂的诉讼案，后来参与里维拉1932年在洛克菲勒中心的大型壁画计划。在这幅画里，他以现实主义和模式化方法再现了日常环境中的人物。

他把其中的主题转换到世俗背景中。他的肖像作品根据照片创作，风格变化极大，线条的作用越来越重要，人物姿势以15世纪德国肖像画方式为参照，显得僵硬，不透露任何感情。在美国的这个禁止时期，伍德在他的地方主义主题(美国中西部的农村场景与肖像)研究中，加入了一种对美国清教徒主义的一种公开的嘲弄。作品主要有《美国幽灵》(1930年，艺术学院，芝加哥)、《革命的女儿》(1932年，艺术博物馆，辛辛那提)，以及他的杰作《少年》(1933–1940年，私人收藏)。

新客观主义

在德国，由一部分达达主义者(奥托·迪克斯和乔治·格罗兹)、抽象派和表现主义画家(马克斯·贝克曼[Max Beckmann，1884–1950年]、克利斯蒂安·夏德[Christian Schad，1894–1982年]、乔格·施林普夫[Georg Schrimpf，1889–1938年]、亨利希–玛利亚·达沃林毫森[Heinrich-Maria Davringhausen]和卡德·科尔维兹[Käthe Kollwitz，1867–1945年])等人发起的现实主义回归运动显得更具有讽刺意味和表现主义意味，因为社会矛盾使他们中的极端分

子，如奥托·迪克斯放弃了"十一月团体"。他们在"新客观主义"的旗帜下重新集结起来，以便与正统艺术影响下的"新现实主义"区别开来。1925年他们在曼海姆举办了第一次画展，由批评家阿尔特劳伯在展览目录序言中为该派下定义，他在该序言中把新客观派区别为右派(或者叫古典主义)和左派(或者叫真实主义)。

在德国，艺术家们与公众一样深深受到战争失败的精神创伤。马克斯·贝克曼还在奥斯坦德当了一年护士，乔治·格罗兹于1916年受伤，奥托·迪克斯曾在最坏的条件下作战并两次受伤。他们因此而成为强烈的反战争主义者，他们在自己的作品中极力表现伴随着他们的惊惶和恶梦般的视象，并希望以此得到痊愈。他们试图把艺术作为战斗武器，他们既反对包豪斯学院的抽象理性主义，又反对主观主义，以便像医生一样，最有表现力地去反映现实，并揭露当时的流行谎言驱除那个时代的焦虑。他们赋予人类形象某种重要性，只不过是为了把它当做嘲弄对象。

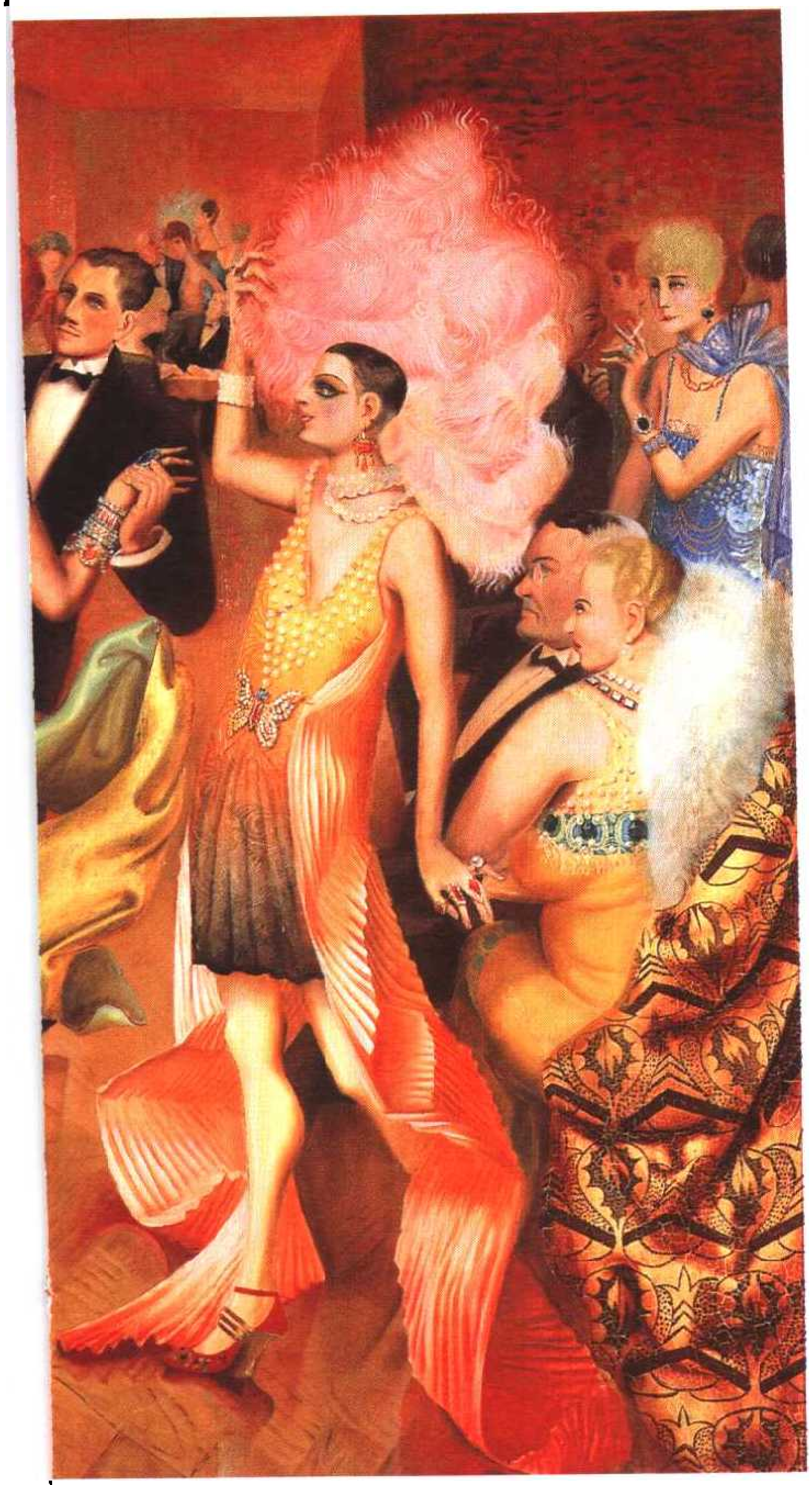
从达达主义出发，他们保留了粘贴、摄影和基里科的"形而上"绘画的技术，以及古典主义倾向的肖像画、自画像的冷峻，这些在克里斯蒂安·夏德和也受到了丢勒很大影响的奥托·迪克斯那里表现尤为明显。尽管诺尔德花了很大努力来让当局承认表现主义是最体现德国精神的艺术(诺尔德后来对此表示后悔)，但这些新客观主义者还是于1937年被禁止展出他们"堕落的作品"。从1933年起，他们中的大部分人出外流亡。

奥托·迪克斯通过爱与死两大主题，表现他自己对城市贫民窟、特别是战争恐怖的体验，透露出他对暴力的厌恶和对所有理想化处理的拒绝。他一生从事最高艺术水准的素描，甚至在最艰难的战争期间也是如此。从1915年至1918年间，他作了六百多幅铅笔、木炭和粉笔速写。他从丢勒和其学生汉斯·巴尔东·格里恩那里获取灵感；他还特别欣赏霍尔拜因，甚至把后者的作品《墓中的基督》(1521年，艺术博物馆，巴尔)移入到他的作品《战争》中。同样按照霍尔拜因和格里恩的方式，奥托·迪克斯在其肖像画中排除任何感情的痕迹，将人物突出部分缩减成线条，而且他的细节现实主义往往有一层病态色彩。

1925年，他前往意大利研究文艺复兴时期的画家，特别是蓬托尔莫。从此他将自己的现实主义风格引向风格主义，



奥托·迪克斯
(Otto Dix)
《大都市》
(1927—1928年，州立艺术陈列馆，斯图加特)。迪克斯以一种接近于尼采的虚无主义的苦涩的讽刺揭露了大城市的丑陋和人为的快乐，画中夜生活的场面中混合着资产者、残疾人和妓女的形象，画的中心部分采用暖色，与旁边两个部分的暗淡形成对照。中间的画面上，红色占主导地位，那些夜间游荡者似乎在一个火山口上跳舞，他们的眼光不相交错，他们的欢乐看上去不像是真实的。左边画面上出现一位战争中的残疾人(迪克斯





自比这个人物），他正毫无幻想地在细看那些妓女。一条有着人脚形状的狗正在朝他狂吠，他的脚边还横躺着一个人，这体现了那些在一次大战中受伤、战后被遗忘的资本主义的牺牲者（如同画家本人）的悲惨命运。右画面上，一群珠光宝气的女人出现在符合暴发户口味的大理石梦幻般的建筑装饰中，这种装饰也可以被看做对女性性特征的影射。迪克斯抛弃了新客观派的现实主义，而从意大利文艺复兴的风格主义和装饰屏风传统作品中吸取灵感，以完成这幅没有透视感的绘画。

追求构图效果。1927年他被任命为德累斯顿美术学院教授，那年他创作了著名的《街头战斗》；同时继续他的裸体画素描以及反映战争的速写，他后来说那样做是为了祛除他的那些恶魔。他还采用古代的后屏装饰画传统，用精练的透明淡色作多折画屏。这样他有了《大都市》(1927—1928年，州立艺术陈列馆，斯图加特)、《夜景》系列，特别是他的《战争》，这是他从1929年至1932年间画在四块木板上的杰作，画上冷峻但却强烈的光线加强了悲剧色彩，给战争场面带来了世界末日般的悲惨效果。

1933年他被纳粹带上"堕落画家"的帽子而被赶出德累斯顿美术学院的大门，他的作品被德国博物馆没收，禁止展出。他流亡到康斯坦茨湖边的海蒙豪芬，用他自己的话说，他在那里"像头母牛那样重新回到自然景色之中。"他继续他的透明淡色绘画，但其风格受其危机时期影响而趋于表现蓝色与绿色的冰面、天空景象、难以描绘的安静，而人类形象被排除在外。在这些画中有着类似丢勒和卡斯帕尔·达维德·弗里德里希的沉思般的孤独感。与后者一样，奥托·迪克斯似乎不再以人为尺度，而是以永恒为标准，这种态度在他处理宗教题材时一再得到确认。

第二次世界大战期间，他在科尔马地区当了囚徒。以后，直至他逝世(1969年)，他从宗教题材中吸取灵感，同时又宣称自己是无神论者，1960年发表了三十三幅石版画《马太福音》。

由乔治·德·基里科、奥托·迪克斯、卡勒尔·维林克和格兰特·伍德等人发起的对现实主义规则范畴参照的思潮同时也是一场伦理性的辩论。他们重新推动绘画艺术的历史发展，以图找回他们认为是确定的、普遍的价值。与古典主义者相同，他们确认他们的时代是一个两种文化变化的过渡时期，而并不是与上一世纪完全断裂的、终止的时代。

但是，从他们作品中的被凝固在等待中的人物来看，他们似乎在提出一些问题，体现出某种不确定性。他们是关于现实的画家，但这是一个已没有了上帝的现实。他们改变了某些宗教题材，否定了所有关于超验性的影射。在传统中被认为是上帝作品的大自然被遗忘了，代之而来的是建筑(人的作品)、城市环境，或者是冲突和战争。

因此，让·科克多于1928年在他的《世俗神秘》一书中讲到乔治·德·基里科时这样写道："他无法表达他的信仰，但

新客观主义的两位画家



乔治·格罗兹
(George Grose)
《一个梦》
(1930年,私人收藏)。这幅幻想型作品是对有关战争现实的神话的一个猛烈抨击。其风格与奥托·迪克斯于1914年所作的《梦》截然不同。他首先在柏林两家杂志任漫画作者——《行动》与《破产》。1916年在第一次世界大战中受伤,之后他成为反战者,宣称:人类是一种野蛮的动物。1918年加入共产党。1933年流亡美国。1959年重返德国,同年逝世。

乔治·格罗兹

1893年: 乔治·格罗兹生于柏林。他一开始是杂志的漫画作者。

1916年: 他在战争中受伤,因此对本国的民族主义产生了一种真正的仇恨。

1918年: 他与肖尔兹和哈特费尔德一起加入共产党,作了一些表现主义的画。

1919年: 他成为达达主义者。

1920年: 他因为言论激烈而被逮捕(后于1923年和1928年有同样遭遇)。

1924年: 当在巴黎举行画展时,他对法国"资产者艺术"进行了猛烈攻击。

1925年: 他抛弃了"表现主义和无政府主义",而加入到新客观派。他指责某些杂志和画廊将艺术商品化和人为的民主化做法。他删除了作品中所有取悦或装饰的成分。

1930年: 他完成一幅幻想型作品——《一个梦》,抨击围绕着战争现实的神话,其风格与奥托·迪克斯的《梦》(1914年)截然不同。

1933年: 他流亡美国。

1937年: 在由纳粹组织的"堕落艺术展"上,他的二百八十五件作品被没收。

1946年: 他创作了一系列幻想性作品,其中充满战争恶梦。

1959年: 乔治·格罗兹在柏林逝世。

马克斯·贝克曼

1884年: 马克斯·贝克曼出生于莱比锡。

1899年: 他在魏玛美术学院学习。

1903年: 在巴黎参观卢浮宫时,他对哥特艺术产生了兴趣。

1906年: 他创作了一些表现主义的作品,并在柏林分离派中展出。

1914年: 他作为志愿者投入战争;但得了严重的难以克服的抑郁症。

1918–1919年: 他完成绘画《夜》,它的现实主义风格反映了战后德国的艰难。

1925年: 他加入新客观派,并以一种意义一时难以定义的现实主义作为自己的风格。

1925–1933年: 他在法兰克福学院任教,并时常去意大利和巴黎。

1932年: 他的作品越来越神秘,经常在哥特式三折画中吸取灵感。

1947年: 他去美国旅行,并在圣路易州定居。

1950年: 马克斯·贝克曼在纽约逝世。

表达出了他的真诚和善意。"这些艺术家证明某种基督教世界观和道德观的四分五裂，他们希冀寻找真正的价值，用德·基里科的话说，是"真正的诗和真正的绘画"(《回忆录》)。但是，他们在其中寻找灵感时，也只能是把最传统的类别引向一个当时还并不存在的参照系统而已。

这些艺术家拒绝战后文学和艺术占统治性的主题，即对人类生存条件的荒谬性，但他们作品中透露出的价值观总的来说是否定的。所有人都带上了尼采哲学的印记。卡勒尔·维林克1950年写的《处于严重危机阶段的绘画》，受到阿尔贝特·加缪的《西西夫神话》影响，他从加缪的书中记下了这样一个信条："只有否定性的思想才对艺术真正有用。"

在力图弄清楚悲惨现实的原因、找回他们知道已经丢失了的真实价值的过程中，这些画家加入了20世纪思潮主流。对这些"问题英雄"(卢卡契语)来说，本质世界已与存在世界彻底分离。

新客观主义的作品经历过一段临时的失败，这是由于德国内政部长弗里克发起的一场激烈的运动而造成的。1933年10月20日，弗里克宣告："让我们来制止腐败的思想！那些以新客观主义命名的、像冰一样冷的、那么没有德意志精神的建筑从现在起必须停止了！"表现主义作品被看做是病态大脑的产物。"帝国文化"倡导一种学院派的与世无争的现实主义，它不会唤起太大的精神觉醒。大城市和无产者的世界被乡村生活场景和田园诗般的家庭生活场景以及象征传统的德意志自足性的血与大地的神话所代替。

从此，在德国出名的官方艺术家是雕塑家阿尔诺·布莱克(Arno Breker，1900−1991年)、约瑟夫·托拉克(Josef Thorak，1899−1952年)、画家弗里兹·克林契、奥斯卡·马丁−阿莫巴赫(《播种者》，1937年)，伊沃·萨利格(《帕里斯的判定》，1939年)、乌多·温德尔、胡伯特·兰真格和阿道夫·希格莱等人。他们作品中多的是健康的、新古典的人体，其中男性多是肌肉发达、孔武有力的，而女性则是柔滑和被动的，以此来确认雅利安人的血统。

但是以奥托·迪克斯、乔治·格罗兹、马克斯·贝克曼等人为代表的"堕落艺术"的艺术家们，用他们流亡和孤独为代价确认了个性存在的权利，即使在19世纪30年代与40年代这一世界末日般的时期也成功地在德国形成了对未来的希望，这种希望建立在对传统的另一种参照的可能性之上。

第二次世界大战

——这种残忍来自何方？它让我们乖乖地听从那些将我们固定在死亡的必要性上的种种无法驱走的力量！

艾利·福尔

在前几个世纪中，从1450年到印象主义为止的艺术发展始终保持着一种极大的共时性，但从19世纪初起，形象表现与感觉分裂成两大分类原则。由于现代物理学的新发现，物体也成了一种概念，对物体的二元性的重视导致了抽象主义的产生，这是20世纪最大的艺术革命。

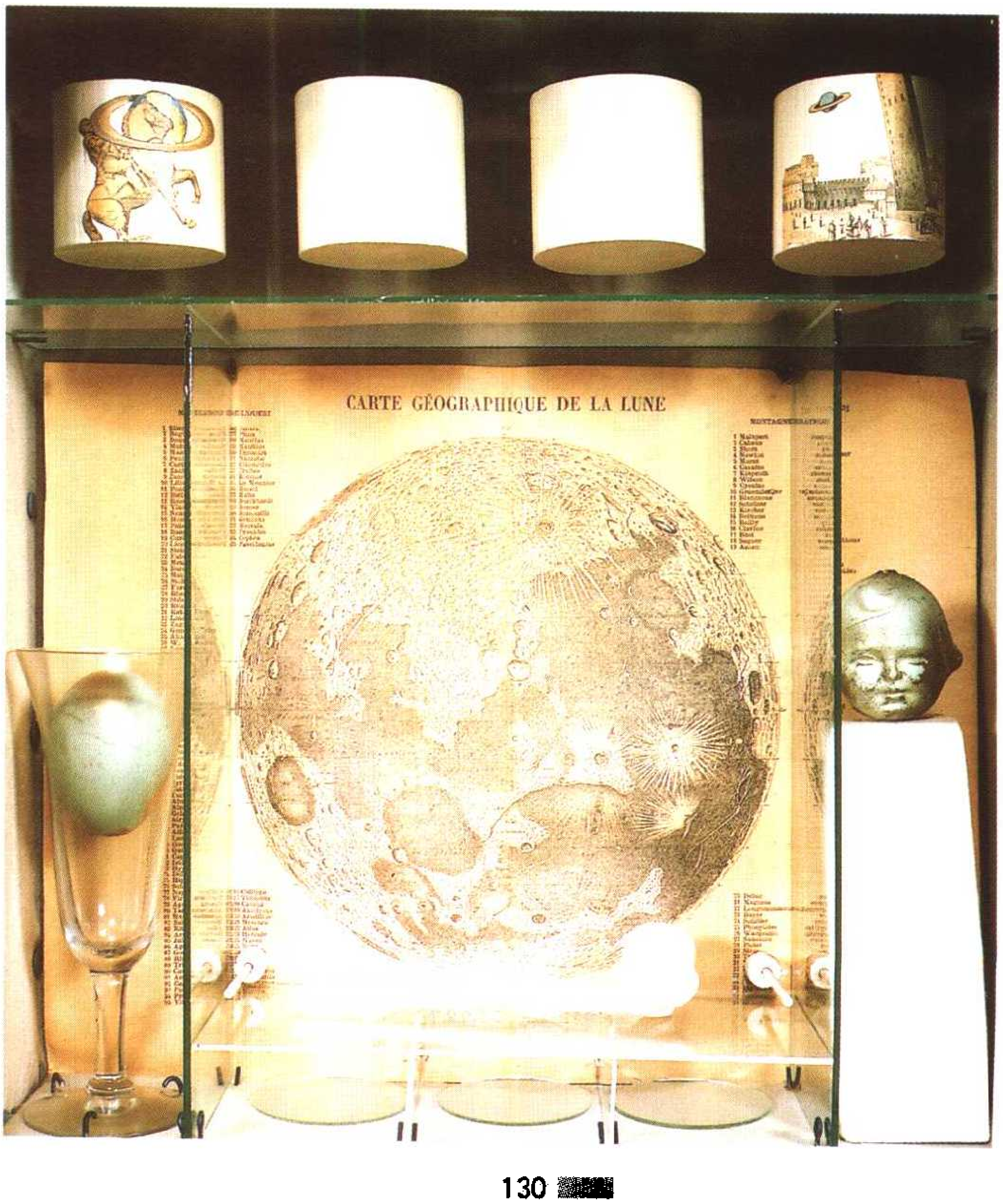
先锋派运动对于艺术的价值及其“光辉的意识形态”(布尔迪厄与达尔贝尔合著《对艺术的爱》，1969年)的具有挑战性的、渎神性的质问和他们对历史主义的反诘，还有他们挥之不去的艺术就要死亡的持续焦虑，都被将人类所有人道主义的行为都统统化为灰烬的战争的恐怖性与巨大的规模所超越。核能源的出现，1945年8月对广岛和长崎的原子弹轰炸，尽管后来和平又回到人间，但给20世纪人类的意识留下了深深的烙印，因为人类与地球有了随时被毁坏的可能性。普劳图斯的那句名言：“人是披着人皮的狼”，后来被培根、霍布斯、马克思等人引用，在第二次世界大战数百万人的死亡中得到了悲剧的印证。



保罗·纳什
(Paul Nash),
《英国战役》
(1940年8月到10月间，皇家战争博物馆，伦敦)。纳什在第二次世界大战中加入英国皇家空军，在那里病得很厉害，他在经历了一段接近魔幻现实主义时期后重新回到他自己的象征主义方法上。他画了不少轰炸场面，其中飞机与鸟成为同类形象。《英国战役》从一只鸟的视角再现了德国空军轰炸泰晤士河三角洲地区的情景，画中呈阿拉伯涡形曲线状的白色烟雾与列队整齐的德国飞机(它们从右方飞来)形成对比。

但是，20世纪前半叶的艺术家们在形象创造及其限制方面做了根本性的调整。19世纪的艺术批评（包括1789年至1870年期间）已经深深标上了黑格尔的《美学》（1832年）的印记（卢卡契在1920年的《小说理论》中重新阐发了这一美学）它使得艺术史与文化史更加广泛地结合起来，也就是说，艺术史不再仅仅按照传统学院派的定义被规定为一连串不同主题的排列。艺术家曾被温克尔曼于1755年定义为“理想形式的创造者”，但通过重要的“窗户”主题，这个观念随着20世纪对令人放心的古典幻觉的打破（甚至在现实主义作品中也是如此）而被取消。这种“穿越镜子”的做法、这个被今后几代人接受的对艺术自主的肯定，宣告了艺术童年时代的结束。除了毕加索，儿童本身不再出现在先锋派作品中，或最多也只是作为“孩童机器”而被表现，20世纪艺术主要是一种成人艺术。

20世纪前半叶是个反差对比最强烈的时代之一，最为精致的文明与最大的野蛮同处在地球上。1933年，希特勒获得了政权，而在中国则开始了长征。1937年，世界博览会在巴



约瑟夫·科纳尔
（Joseph Cornell）
《肥皂泡系列》
（1936年，瓦德斯渥兹协会，哈特福德，康涅狄格）。科纳尔不自觉地加入了超现实主义运动后，于1936年展示了他的长系列作品《泡沫系列》中的最初作品（纽约现代艺术博物馆的《幻想艺术：达达主义与超现实主义》展览）。他在纽约与马塞尔·杜尚相会，十分欣赏他的《行李箱中的盒子》，受其启发创作出了《博物馆》系列。在他所做的盒子中包容了众多的内容，都是一些保留不长的，其中还有些是回收之物，而科纳尔加以装饰以发展他的作品。尽管从来未离开过美国，也尽管很拘谨，他的作品却表现出对外面的世界的思念（作品中常出现地图），特别是由于对波德莱尔、奈瓦尔、兰波、马拉美诗歌的了解，他对欧洲特别向往。他比当时任何人都要更投入到当时的先锋派中去，特别对时代的悲剧十分敏感，这表现在他的《黑色猎人》一作中（1939年，私人收藏）。



奥斯卡·柯柯契卡
(Oskar Kokoschka)
《为什么我们去战斗?》
(1943年, 艺术馆, 苏黎世)。柯柯契卡参加了第一次世界大战, 并在俄国前线受了重伤。1938年他流亡英国。这幅讽刺性的隐喻画建立在耶稣受难的形象及其引起的联想上, 控诉了教会、神父、资本主义(在场的有德国工业家沙赫特和英国银行家蒙塔古·诺尔曼), 他们的形象被纳粹的旗帜所包围, 在前景中伏尔泰的讽刺眼光注视着这一切.

黎举行，但同时，历史上流血最多的战争已经准备就绪。在文化上，当苏联呈现衰弱封闭时，美国虽然也在最后参战，但由于欧洲艺术家的到来，成为一个有活力的文化中心，这也是为什么欧洲在战后出现"美国化"的根源。当冲突爆发(其中很大原因在于同盟国的弱点，它放任希特勒横行，从1935年起就不遵守和平条约)时，超现实主义者们已经移居美国，在那里受到1912年便定居了的马塞尔·杜尚的欢迎。他们对美国绘画影响极大，他们组织了一些有重要作品的展览，包括1936年的《神奇的艺术：达达主义和超现实主义》(纽约现代艺术博物馆)，它与在巴黎举办的《超现实主义的物体》展览遥相呼应。杰克逊·波洛克的"滴淌法"技术直接受到马松的"自动写作"方法的启发，而马松自己则受印度艺术的影响。约瑟夫·科纳尔学习杜尚《行李箱子中的盒子》的系统方法，创作了他的《影子盒子》，通过易逝的物件或回收来的物品进行创作。美国抽象派艺术也由于蒙德里安、莱热和莫赫利—纳吉等人来到纽约而得到更新充实；建筑方面也同样由于德国最大建筑设计家们，如格罗皮乌斯、密斯·凡·德鲁等人的移民大受其益。但其他一些艺术家则投身抵抗运动，如里查·



维利·包麦斯特
(Willy Baumeister)
《非洲绘画》
(1942年，塞福尔收藏，巴黎)。1928年包麦斯特作为法兰克福美术学院的教师被解雇，而不得不于第二次世界大战期间在一家颜料工厂工作。在参加了抽象—创造和"圆圈，方块"团体后，他于1937至1941年创作了一些象形文字和非洲图案的绘画。战后，他的创作以形而上风景画和超现实主义为主，风格接近于米罗。

林德奈、汉斯·哈同、尼古拉·斯塔尔等。奥利维埃·德布雷则在解放巴黎的战斗中受了重伤。

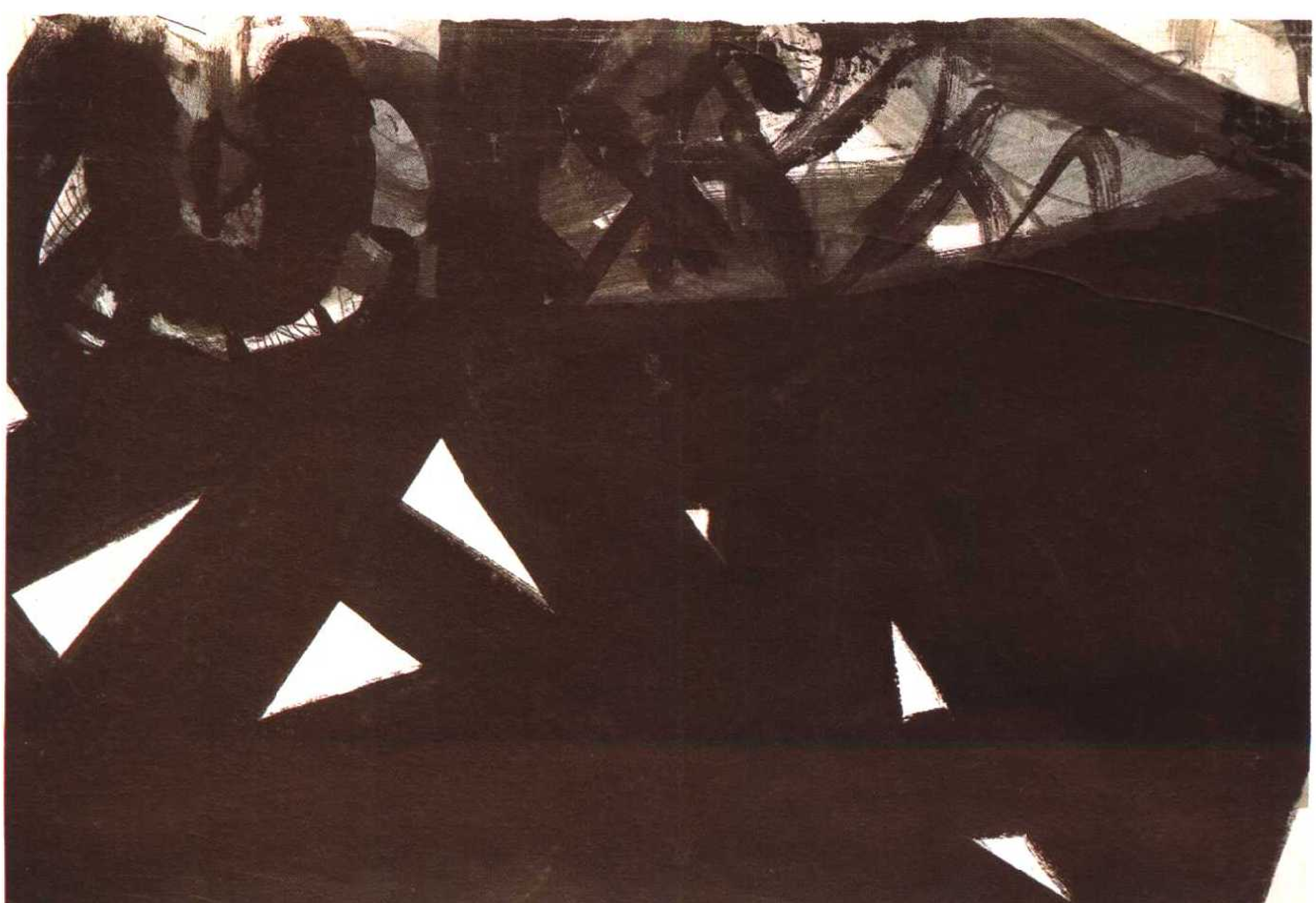
关于文化与文明的概念已不再是西方基督社会的垄断物，而进入了另外的疆域，这因大规模的反殖民运动而加强。许多研究人员，比如克洛德·列维—斯特劳斯，去探索原始文化，以图在那里重新找回在冲突中消失的人类生存条件的普遍性。这里，艺术家们不仅仅是将非洲和大洋洲的影响塞进他们的作品中，而是在整体中综合这些文化并以此为西方文化注入生机。

先锋艺术运动(达达主义、超现实主义、未来主义和抽象主义)对社会伪装、对暴力以及对战争的无情揭发经历了暂时性的失败，但却为对艺术史的分析开辟了新的道路，引入了新的思考领域，如社会学、人类学、伦理学。

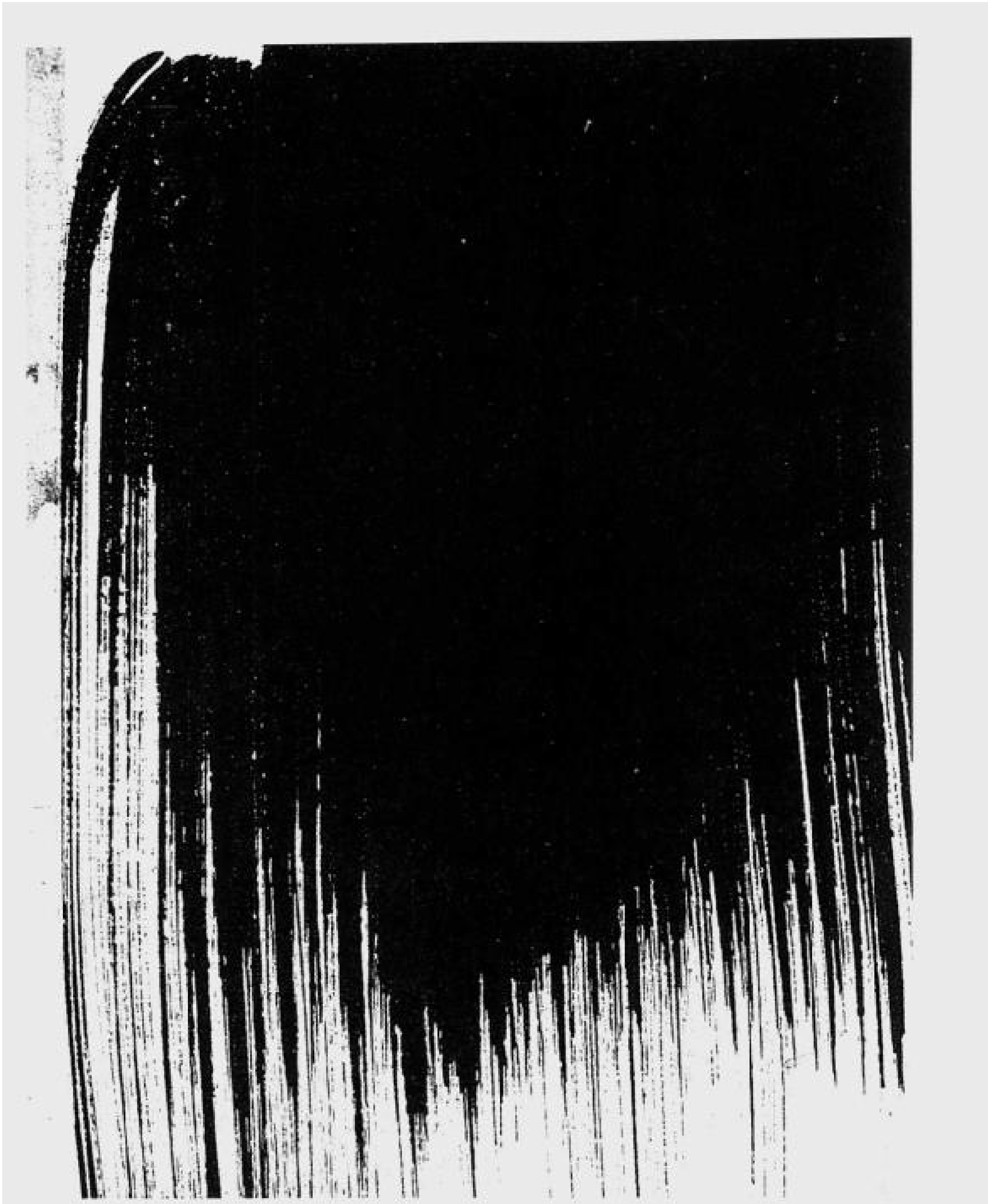
艺术家的创造性探索受到两股力量的挑战：一是共产党体制的出现，它强调官方的社会主义现实主义路线，把文化革命置于次要的地位；二是大众传播的竞争，电台的普及(没

有它，大众的参与将不可能)。1936年第一次播送节目的电视台的出现，导致了图像想像力作用的普遍下降，这甚至对发展得最好的艺术运动，如超现实主义和抽象主义来说，也是如此。第二次世界大战以后，抽象主义分化为多种艺术倾向：抒情抽象派、新现实派、抽象—形象派等等。在这中间也出现了众多的有个性的艺术家：尼古拉·德·斯塔尔、让·福特里耶、汉斯·哈同、彼埃尔·苏拉日、莫里斯·埃斯泰尔、杰克逊·波洛克、马克·洛特柯、威莱姆·德·库宁、法兰克·斯泰拉，等等。对形象表现限制的冲击在众多艺术家努力下不断延伸和扩大，其中包括“材料—表面”运动，打破作品的材料限制；“行动绘画”派和以杜布菲(1901—1985年)为代表的原始艺术派、由伊夫·克兰和罗西奥·冯塔纳倡导的在单色画中固定空白的尝试等，则否定了架上画技巧。

“劳动、家庭、祖国”，这个顽固的三部曲以及它的有利于发生犯罪的延伸发展，摧毁了已经变质了的基督文化的基础，而先锋艺术家英雄般的努力对此也无济于事。他们试图将伦理与美学价值根据现实生活进行重新调整，却失败了，但却为以后几代人在这段世界末日般的时期(1905年至1945年)中寻找人道主义参照时提供了证据。这个幻灭的时代带来



奥利维埃·德布雷
(Olivier Debré)
《德绍的死神》
(炭笔与黑色粉彩，1945年，国立现代艺术博物馆，巴黎)。在巴黎美术学院学习建筑结束后，德布雷从1924年起从事抽象创作。他善于把他的感情通过很少的几个符号表达出来。这里他描画的是战争悲剧和集中营。其中黑白两色的运用控制住了行动绘画式的冲动，属于书法艺术或者说更接近东方画家如赵无极的风格。战后，他继续忠于抽象绘画，创作了一些尺寸越来越大的诗意画，常常在户外作画，采用的是鲜艳的色彩。



汉斯·哈同
(Hans Hartung)
《T.1938.32》
(1938年，私人收藏，巴黎)。1935年，哈同从他的祖国德国逃出，在让·埃里翁和亨利·戈茨等人帮助下在法国定居。他在1939年和1943年加入外籍雇佣兵团，在贝尔福战役中受重伤，并被截肢。他从小开始作画，特别喜欢在暴风雨的晚上在他的速写本中作铅笔画。他称之为"雷电画册"。这种长期训练使他能够很快创作出一系列非常严格的抽象画。这幅作品的题目，按照他的习惯，表示了作画的技术(画布)和时间(1938年)以及顺序号码(32)。背景是淡色的，可以接受颜料的喷流，这种喷流仿佛在堆积后自然流下。但他后来的作品却是相反：背景是暗的或黑的，而光的射线则是明亮的或是白色的。哈同是在某种孤独中进行创作的。

的是对人类自由的存在主义怀疑，(让-保罗·萨特于1943年写了《存在与虚无》)、悲观主义的发展与"荒谬哲学"的应运而生。20世纪初艺术家们为寻找新的表现方法而表现出的生命力、激情将永不存在。此外，面对大众传播的扩散，他们必须加强艺术的非自主性——与别的需求发生的关联，否则他们的作品可能会有装饰性，而不仅仅是有认知性。

尽管有像新造型派艺术家那样严守只从事绘画的职业道德的人，但艺术作品还是成了原子时代世界动荡的反映，其中包括物体的碎裂，它打开了无限和自由阐释的领地。

20世纪上半叶最大的教益之一是艺术本质问题的提出，即对时代热情与担忧的反映。这个根本问题无法在图像想像中得到解决，而只能作为人类存在的一个难题，不断地与不确定性做斗争。

大事年表

年代	政　治	文化与科学	美　术
1905	第一次俄国革命； 波将金巡洋舰叛乱； 法国：政教分离的法令。	阿尔贝特·爱因斯坦：相对论理论； 西格蒙·弗洛伊德：《*性学三论*》。	安德烈·德兰：《*埃斯塔克*》； 秋季沙龙：《*野兽笼子*》引起轰动； 德累斯顿"桥"派运动兴起； 爱德华·蒙克：《*桥上的年青姑娘*》。
1906	英国劳动党建立； 德雷福斯上尉被平反。	北极磁极被挪威探险家阿蒙森定位； 彼埃尔·居里逝世。	古斯塔夫·克里姆特：《*弗里扎·里德勒肖像*》； 阿里斯蒂德·马约尔：《*被锁住的行动*》； 保罗·塞尚逝世。
1909	瑞典建立普选制； 伊朗自由革命。国王沙赫被推翻。	罗伯特·皮里到达北极； 保罗·欧里契发现治疗梅毒方法； 路易·布莱里奥驾机穿越英吉利海峡。	费里波·马里内蒂：《*未来主义第一宣言*》； 毕加索：《*安布瓦兹·沃拉尔肖像*》； 佳吉列的俄罗斯芭蕾舞团在巴黎。
1911	中国革命：中国成为共和制国家。	阿尔贝特·爱因斯坦：《*关于万有引力对光的扩散的影响*》； 阿蒙森到达南极。	"蓝色骑士"运动在慕尼黑建立； "黄金分割"团体建立； 马塞尔·杜尚：《*下楼梯的女人*》。
1913	墨西哥内战； 伦敦条约签定，接着第二次巴尔干战争爆发。	吉尧姆·阿波利奈尔：《*醇酒集*》； 马塞尔·普鲁斯特：《*追忆似水流年*》； 弗洛伊德：《*图腾与禁忌*》； 斯特拉文斯基：《*春祭*》。	纽约"阿莫利"画展； 俄国至上主义和射线派的开始。
1914	第一次世界大战。	詹姆斯·乔伊斯：《*都柏林人*》； 安德烈·纪德：《*梵蒂冈地窖*》； 慕尼黑德国劳工同盟展览，其中有布鲁诺·托特的玻璃工业展厅。	奥古斯特·马凯逝世； 英国旋涡主义诞生； 奥斯卡·柯柯希卡：《*风中的新娘*》； 卡西米尔·马列维奇：《*至上主义构图*》。
1916	凡尔登战役； 拉斯普廷遇害。	詹姆斯·乔伊斯：《*迷宫*》； 弗朗兹·卡夫卡：《*变形记*》。	弗兰兹·马尔克在凡尔登阵亡； 弗兰克·洛伊德·赖特：东京皇宫旅馆。
1917	俄国革命，沙皇下台。	爱因斯坦：《*宇宙理论*》。	荷兰《*风格*》杂志创办。

年代	政 治	文化与科学	美 术
1918	第一次世界大战结束； 俄国沙皇尼古拉二世被处决。	克洛德·德彪西逝世； 吉尧姆·阿波利奈尔：《字母》； 奥斯华尔德·斯宾格勒：《西方的没落》。	达达主义出现； 奥真芳与勒科比西埃：《立体主义以后》； 阿尔贝尔多·马涅里：《抒情的迸发》。
1919	德意志共和国建立； 凡尔赛条约； 欧洲和中东重组； 国际联盟诞生。	布勒东和苏波的自动写作：《磁场》； 第一次穿越大西洋飞行。	马克斯·恩斯特：第一批粘贴画； 包豪斯学院在魏玛建立； 密斯·凡·德鲁：第一个摩天大楼规划； 费尔南·莱热：《跟着箭头走》。
1920	巴黎"蓝色地平线"厅建立； 法国社会党代表大会（图尔代表大会）。	爱丁顿：《空间、时间、万有引力》； 无线电通讯的开端。	新造型主义宣言； 俄国构成主义宣言。
1921	希特勒领导纳粹党； 马克贬值； 中国共产党建立。	爱因斯坦获诺贝尔物理奖； 布勒东访问弗洛伊德； 卡介苗诞生。	奥真芳和勒科比西埃的纯粹主义诞生； 费利克斯·瓦洛东：《房舍与芦苇》。
1922	斯大林在苏联掌握政权； 墨索里尼在意大利掌握政权。	乔伊斯：《尤利西斯》； 普鲁斯特去世。	保罗·克利：《红气球》。
1923	东京和横滨大地震，十三万人死亡； 普恩加来被选为法国总统； 希特勒在慕尼黑试图暴动。	勒科比西埃：《朝着一种建筑学》； 保罗·爱吕推：《不死之歌》。	克洛德·莫奈：《睡莲》； 安德烈·马松：《四大元素》。
1924	摩洛哥战争爆发； 列宁逝世； 彼得格勒改名为列宁格勒； 吉昂科莫·马特奥提被法西斯分子暗杀。	路易·阿拉贡：《放荡》； 贝尔东：《超现实主义宣言》； 托马斯·曼：《魔山》； 德布罗意创立波动力学。	由墨索里尼揭幕的"20世纪团体"展览； 费利波·马里内蒂：《未来主义与法西斯主义》； 泰奥·凡·道斯布格：《反构图》。
1929	托洛茨基被驱逐出苏联； 华尔街股票暴跌（黑色星期四，10月24日）； 世界经济危机爆发；	乔治·德·基里科：《自传》； 让·科克托：《可怕的孩子》；	纽约现代艺术博物馆建立； 马克斯·恩斯特：《100个头的女人》； 萨尔瓦多·达利：《欲望之谜》；

年代	政　治	文化与科学	美　术
	拉特郎条约；梵蒂冈国建立。	阿弗罗德·道尔本：《柏林亚历山大广场》； 埃德蒙·胡塞尔：《形式逻辑和先验逻辑》； 瓦尔特·格罗皮乌斯：《极简居所的社会学基础》。	勒内·马格里特：《语言的使用》； 奥真芳：《世界的创立》； 勒科比西埃：萨胡瓦别墅。
1930	德国大选，纳粹获得胜利。	密斯·凡·德鲁领导包豪斯学院。	"圆圈和方块"团体建立。
1931	在阿方索十三世下台后，西班牙共和国宣布成立。	布勒东：《自由联盟》； 圣埃克絮佩利：《夜间飞行》； 纽约皇家大楼的建造。	阿尔贝托·贾可梅蒂和萨尔瓦多·达利：《象征功能的物体》； 约翰·阿尔普：第一批《碎纸》； 勒内·马格里特：《裸露的宇宙》。
1932	德国重新军事化。	阿尔多斯·赫胥黎：《世界最佳》。	罗伯特·马莱－斯蒂文：卡沃洛瓦别墅。
1933	希特勒在德国当政； 国会纵火案； 中国工农红军长征的开始。	勒内·克莱威尔：《捣乱》； 《半人半牛怪物》杂志诞生； 安德烈·马尔罗：《人类的生存条件》； 包豪斯学院关闭； 国际现代建筑大会创立。	弗朗西斯·皮卡比亚：《女人与面孔》； 众多德国艺术家移民美国，从1933年到1939年达六万人。
1935	法国与苏联结成联盟；莫斯科诉讼； 斯达汉诺夫运动。	保卫文化作家代表大会； 安德烈·纪德：《新地粮》。	卡西米尔·马列维奇逝世； 阿尔贝托·贾可梅蒂：《看不见的物体》。
1936	莱昂·布鲁姆领导的法国人民阵线获胜； 西班牙内战爆发； 诗人洛尔卡被暗杀。	路易·阿拉贡：《漂亮的街区》； 贝拉·巴尔托克：《为弦乐、打击乐、钢片琴所作的音乐》； 第一架射电望远镜。	马塞尔·格罗梅尔：《失业者》； 约瑟夫·科纳尔：《肥皂泡系列》； "幻想艺术、达达主义和超现实主义展"在纽约举行。
1937	4月26日巴斯克地区小城格尔尼卡被轰炸； 日本侵略中国。	世界博览会在巴黎举行； 布勒东：《疯狂的爱》； 卡斯东·巴什拉尔：《火之精神分析》； 爱德烈·马尔罗：《希望》。	毕加索：《格尔尼卡》； 亨利·洛朗斯：《大音乐家》； 奥古斯特·贝莱：公共工程博物馆楼梯。
1938	希特勒占领奥地利； 沙特阿拉伯石油的首次开发。	让－保罗·萨特：《恶心》； 巴布罗·聂鲁达：《心中的西班牙》； 达利与弗洛伊德相会。	恩斯特·路德维希·基希纳自杀； 马塞尔·杜尚开始创作他的《行李箱中的盒子》。

年代	政　治	文化与科学	美　术
1939	佛朗哥在西班牙获胜；德苏条约鉴定；第二次世界大战爆发。	约翰·斯坦培克：《愤怒的葡萄》；安东尼·德·圣埃克絮佩利：《人的大地》；弗洛伊德在伦敦逝世；约里奥·居里发表关于铀核裂变的论文。	达利被超现实主义团体开除；"新现实"展览在巴黎举行；本·夏恩：《手球》。
1940	法国维希政府建立；6月18日戴高乐在伦敦号召发起抵抗运动；托洛茨基在墨西哥被暗杀。	盘尼西林被使用；欧内斯特·海明威：《丧钟为谁而鸣》；迪纳·布扎蒂：《鞑靼人的沙漠》；阿瑟·科斯特莱：《零与无穷》。贝拉·巴尔托克：《微观世界》；在法国发现拉斯科洞穴。	国际超现实主义展览在墨西哥举行；保罗·纳什：《英国战争》；蒙德里安和达利在美国定居；克利逝世。
1941	德国侵略苏联；日本发动珍珠港战役；美国参战，战争成为世界规模。	西格弗里德·吉蒂翁：《空间、时间和建筑》；爱森斯坦：《伊凡大公》；加斯东·巴什拉尔：《水与梦想》；奥利维·梅西昂：《时间终止四重奏》；希伯格和麦克·米兰发现钸元素；第一次电视播放在美国实现。	布勒东、恩斯特、马松去美国；毕加索发表《抓住欲望的尾巴》；罗伯特·德洛内逝世。
1942	在法国，德军侵入未占领地区；盟军在北非登陆；第一个核反应堆在芝加哥大学建立。	阿尔贝·加缪：《陌生人》、《西西夫神话》；法兰西斯·蓬热：《事物的固定成规》；阿拉贡：《艾丽莎的眼睛》。茨威格自杀。	恩斯特发表《超现实主义与绘画》；维利·包麦斯特：《非洲绘画》；爱德华·霍柏尔：《夜间闲逛者》。
1943	斯大林格勒战役中德军惨败，投降；法国亲德保安队建立；让·穆兰在卡利乌尔被捕（6月21日），后被枪杀（7月）。	萨特：《存在与虚无》；圣埃克絮佩利：《小王子》。	马松：《易洛魁风光》；奥斯卡·柯柯希卡：《为什么我们去战斗？》；马蒂斯：第一批剪纸水粉画；苏蒂恩与施莱梅去世。
1944	诺曼底盟军登陆；八月巴黎解放；	萨特：《自由之路》；马拉帕特：《卡普特》；	纽约《视野》杂志为马塞尔·杜尚出了专号；

年代	政　治	文化与科学	美　术
	国际货币基金会建立。	马克斯·雅各布和让·吉罗杜去世。	康定斯基、马里内蒂、蒙德里安和蒙克逝世。
1945	雅尔塔会议； 美国在广岛和长崎投下原子弹； 第二次世界大战结束（9月2日）； 核能督查委员会（CEA）在法国建立。	本雅明·佩雷：《诗人的耻辱》； 马塞尔·卡尔内：《可怕的孩子》； 瓦克斯曼发明链霉素。	奥利维埃·德布雷：《德绍的死神》； 蒙德里安回顾展在纽约的现代艺术博物馆举办； 马格里特为洛特雷阿蒙的《马尔多罗之歌》作插图。

参考书目

Wilhelm Worringer. *Abstraktion und Einfühlung*. Piper, Munich 1908.

René Huyghe et Jean Rudel. *L'Art et le Monde moderne*. Larousse, Paris 1955.

Tome 1: 1880-1920. Tome 2 : 1920 à nos jours.

Jürgen Joedicke. *Architecture contemporaine, origines et perspectives*. Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1958.

Guillaume Apollinaire. *Chroniques d'art 1902-1918*. Gallimard, Paris 1960.

Giorgio De Chirico. *Mémoires*. La Table Ronde, Paris 1962.

Georges Lukacs. *La Théorie du roman*. Gonthier, Paris 1963(1re edition: 1920)

Herbert Read. *The Philosophy of Modern Art*. Faber and Faber, Londres 1964.

Herbert Read. *Icon and Idea*. Harvard University Press 1965.

Hans Arp et El Lissitzky. *Les ismes dans l'art*. Arno Press, New York 1968.

Jean Gimpel. *Contre l'art et les artistes*. Seuil, Paris 1968.

Casimir Kandinsky. *Du spirituel dans l'art*. Denoël-Gonthier, Paris 1969.

M.E. Chevreul. *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*. Laget, Paris 1969.

Jean Leymarie. *Picasso*. Skira, Genève 1971.

Michel Ragon. *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes. Casterman*, Tournai 1972.

Jean-Luc Daval. *Journal de l'art moderne, 1884-1914*. Skira, Genève 1973.

Danièle Giraudy, Henri Bouillet. *Le Musée et la Vie*. La Documentation française, Paris 1977.

Erich Steingraber, etc. *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*. Bruckmann, Munich 1979.

Albert Gleizes et Jean Metzinger. *Du cubisme*. Éditions Figuière 1912 ou Éditions Présence, Sisteron 1980.

Sous la direction de Jean Clair. Catalogue de l'exposition *les Réalismes*. Éditions du Centre Georges-Pompidou, Paris 1980.

Sous la direction de Daniel Abadie. Catalogue de l'exposition *Salvador Dali. Rétrospective 1920-1980*. Éditions du Centre Georges-Pompidou, Paris 1980-1981.

Jean Clair. *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*. Gallimard, 1983.

Hugh Honour, John Fleming. *Histoire mondiale de l'art*. Bordas, Paris 1984.

Richard Cork. *Art Beyond the Gallery in Early XXth Century England*. Yale University Press, New Haven and London 1985.

Catalogue de la collection du Musée national d'Art moderne. Éditions du Centre Georges-Pompidou, Paris 1986.

Sous la direction de Jean Clair. Catalogue de l'exposition *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*. Éditions du Centre Georges-Pompidou, Paris 1986.

Susan Compton, etc. *British Art in the XXth Century*. Prestel Verlag, Munich 1986.

E.H.Gombrich. *Histoire de l'art*. Gallimard, Paris 1995(1re édition: 1950).

Nelson Goodman. *L'Art en théorie et en action*. L'Éclat, Paris 1996(1re édition: 1984).

Jean-Paul Bouillon, Paul-Louis Rinuy, Antoine Baudin. *L'Art au xxe siècle* 1900-1939. Citadelles et Mazenod, Paris, 1996.

L'Art du xxe siècle. Larousse, 1992.

Florence de Mèredieu. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Bordas, 1994.

Giulio Carlo Argan. *L'Art moderne*. Bordas, 1992.

La Peinture moderne des impressionnistes aux avant-gardes. Gallimard, Paris 1998.

图片版权

Page1: Ph. © Succession H. Matisse, 1998/Artephot/Plassart- Page2: Ph. © H. Josse © Larbor © ADAGP. Paris, 1998- Page7: Ph. © Lauros-Giraudon/T- Page8: Ph. © Succession H. Matisse, 1998/Arch Matisse-Coll. Claude Duthuit/T- Page10: Ph. © Titus/T- Page11: Ph. © Lauros-Giraudon © ADAGP. Paris 1998/ © Association Maurice Utrillo, Jean Faris 1999/T- Page12: Ph. © AKG- Page13: Ph. L. Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998- Page14: Ph. © Wallter Drayer © Larbor © ADAGP. Paris 1998/T- Page15: Ph. © AKG © ADAGP, Paris 1998- Page16: Ph. © Giraudon © ADAGP, Paris 1998/T- Page17: Ph. Jeanbor © Larbor/ © ADAGP, Paris 1998/T- Page18: Ph. © Succession H. Matisse/Artephot/Plassart- Page19: Ph. Fotostudio Otto © Larbor/T- Page20: Ph. R. Kleinhempel © Arch. Larbor- © Dr. Worfgang etIngeborg Henze-Ketterer, Wichtrach, Bern/T- Page21: Ph. © Munch Museet, Munch Ellingsen Group/ ADAGP. Paris, 1998/T- Page22: Ph. © Coll. part. New York © ADAGP, Paris 1998/T- Page23: Ph. © Colorphoto Hinz © ADAGP, Paris 1998/T.- Page25: Ph. © AKG- Page26: Ph. L. Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T- Page27: Ph. © Colorphoto Hinz/T- Page29: Ph. © Arch. Snark/Edimedia © ADAGP. Paris, 1998/T- Page30: Ph. © Phototheque des Musées de la Ville de Paris/Ch. Delepelaire © ADAGP, Paris 1998- Page31: Ph. © Titus/T- Page32: Ph. J.-L. Charmet © Larbor © ADAGP Paris 1998/T- Page33: Ph. Jeanbor © Arch. Larbor © ADAGP, Paris 1998/T- Page34: © Ph. Adam Rzepka © Musée Rodin- page35: Ph. Jeanbor © Larbor © ADAGP Paris 1998/T- Page36: Ph. © Tate Gallery © ADAGP Paris 1998- Page37: Ph. J.-J. Hautefeuille © Larbor © Succession Picasso 1999/T- Page38: Ph.© Giraudon © Succession Picasso 1999/T- Page39: Ph. © RMN/Labat/CFAO- Page40: Ph. © Lauros-Giraudon © ADAGP, Paris 1998/T- Page41: Ph. Scala, Florence © Larbor © Succession Picasso 1999/T- Page42-43: Ph. Orõnoz © Arch. Larbor © Succession Picasso 1999/T- Page43: Ph. © Giraudon © Succession Picasso 1999/T- Page44: Ph. H. Josse © Larbor/T- Page 45: Ph. H. Josse © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T- Page46 en haut: Ph. H. Josse © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T; en bas: Ph. © Lauros-Giraudon © ADAGP, Paris 1998/T- Page47: Ph. A. J. Wyatt © Arch. Larbor © ADAGP, Paris 1998/T- Page48-49: Ph. © Eric Lessing/Magnum © ADAGP, Paris 1998- Page50: © musée des Beaux-Arts d'Orleans- Page51: Ph. Arborio Mella © Larbor/T- Page52: Ph. G. Tomsich © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T- Page53: Ph. Arborio Mella © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T- Page55: Ph. © H. Josse/T- Page56: Ph. J.-L. Charmet © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T- Page57: Ph. © Colorphoto Hinz.-D. R./T- Page58: Ph. Jeanbor © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T- Page59: Ph. Jeanbor © Arch. Larbor/ T- Page60: Ph. L. Joubert © Larbor-D. R./T- Page61: Ph. L. Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T- Page62: Ph. LucJoubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T- Page63: Ph. © Stedelijk Museum, Amsterdam-D. R./T- Page65: Ph. © A. P. N.-D. R./T- Page67: Ph. © AKG- Page68: Ph. © AGK © ADAGP, Paris 1998- Page71: Ph. © Joachim Blauel © ADAGP, Paris 1998/T- Page72: Ph. L. Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T- Page73: Ph. © AKG- Page74: Ph. © Landesmuseum, Munster © ADAGP, Paris 1998/T- Page75: Ph. L. Joubert © Arch. Larbor © ADAGP, Paris 1998/T- Page76: Ph. © Colorphoto Hinz-D. R./T- Page77: Ph. © Giraudon © ADAGP, Paris 1998/T- Page78: Ph. © Gemeente Museum-D. R./T- Page79: Ph. © Peter Willi/Top © Mondrian/Holzman Trust/ADAGP, Paris 1998/T- Pages80et81: Ph. © Stedelijk Museum, Amsterdam © ADAGP, Paris 1998/T- Page82: Ph. © Archives Larbor © ADAGP, Paris 1998- Page83: Ph. © Ambassade des Pays-Bas © ADAGP, Paris 1998/T- Pages84-85: Ph. © M. Desjardin/Top © ADAGP, Paris 1998- Page86: Ph. © Moderna Museet, Stockholm © ADAGP, Paris 1998/T- Page88: Ph. © Galerie 1900-2000 © ADAGP,

Paris 1998- Page89: Ph. © Giraudon © ADAGP, Paris 1998/T- Page90: Ph. L.Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T- Page91: Ph. L. Joubert © Arch.Larbor © ADAGP, Paris 1998/T- Page92: Ph. L. Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T- Page93: Ph. Studio Mirkine © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T- Page95: Ph. © Galerie Maeght © ADAGP, Paris 1998/T- Page96: Ph. L. Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T- Page97: Ph. L. Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998- Page98: Ph. © Giraudon © Mondrian/Holzman Trust/ ADAGP, Paris 1998/T- Page99: Ph. © du musée © ADAGP, Paris1998/T- Page100: Ph. Arch. Larbor © Succession H. Matisse, 1998- Page102: Ph. L. Joubert © Arch. Larbor © ADAGP, Paris 1998/T- Page103 en haut: Ph. © MNAM © ADAGP, Paris 1998; en bas: Ph. H. Josse © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T- Page104: Ph. J. Martin © Arch. Larbor © ADAGP, Paris 1998/T- Page105: Ph. J.-L. Charmet © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T- Page106: Ph. © The Henry Moore Foundation, Hertfordshire- Page107: Courtesy Natalie Ser-oussi © ADAGP, Paris 1998- Page108: Ph. H. de Montferrand © Larbor © by FLC-ADAGP,Paris 1998- Page109: Ph. L. Joubert © Larbor-D. R./T- Page110: Ph. © Courtesy Chicago Hist. Soc.-DR/T- Page111: © ADAGP, Paris 1998- Page113: Ph. A. Salaum © Musée des Arts décoratifs, Paris © ADAGP, Paris 1998- Page114: Ph. © AKG/T- Page115: Ph. J.-L.Charmet © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T- Page116: Ph. © The Bridgeman Art Library/Artephot © ADAGP, 1998- Page117: Ph. © The Art Institute, Chicago-D. R./T- Page118 en haut: Ph. © J.-Cl. Stevens-Atlas Photo © ADAGP, Paris 1998/T; en bas: Ph. © R.Roland-Ziolo © ADAGP, Paris 1998/ T Page119: Ph. J. Martin © Larbor-D. R./T- Page121: © Sylvia Willink/T- Page122: Ph. © MOMA, New York © ADAGP, Paris 1998/T- Page124-125: Ph. © AGK © ADAGP, Paris 1998- Page127: Ph. L. Joubert © Larbor © ADAGP, Paris 1998/T- Page129: Ph. © Imperial War Museum, Londres/The Bridgeman Art Library- Page130: Don de Henry et Walter Keney. Ph. © du musée-D. R./T- Page131: Ph. © du musée © ADAGP,Paris 1998/T- Page 132: Ph. © Giraudon © ADAGP, Paris 1998/T- Page133: Ph. © MNAM, C.G.-P.Paris © ADAGP, Paris 1998/T- Page134: Ph. © J. Dubout/Galerie Daniel Gervis,Paris © ADAGP, Paris 1998/T.

封面页
书名页
版权页
前言页
目录页
前言
色彩革命
后印象主义
皮埃尔·博纳尔：一种风格的独特性
野兽主义
表现主义
纯朴派画家
巴黎画派
形式演变趋势
●爱德华·蒙克
形式革命
主体主义
旋涡主义
未来主义
俄国先峰派
●毕加索
●卡西米尔·马列维奇
抽象派诞生
“蓝色骑士”派
包豪斯学院
新造型主义
●瓦西里·康定斯基
潜意识的种种变形
达达主义：穿越镜子
梅兹派
超现实主义：痉挛的美
●乔治·德·基里科
●勒内·马格里特
●萨尔瓦多·达利
一个“形式实验室”
抽象：持续与变化
国际风格
●亨利·马蒂斯
●俄耳甫斯主义
●费尔南·莱热
危机
回归秩序
魔幻现实主义
新客观主义
●拉丁美洲
●新客观主义的两位画家
第二次世界大战

大事年表
参考书目
图片版权
附录页